REVUE MENSUELLE

L'EDUCATION MUSICALE

LE NUMÉRO : 6 F. / JUIN 1974
N° 209

l'éducation musicale

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

- Fondateur : **R. VIEUXBLE**
- Directeur : **A. MUSSON**

(*) C'est à M. VEYRIER, délégué du Comité de Lecture pour les Conservatoires, que doit être adressée toute correspondance concernant ces établissements (rapports, articles, etc.) à l'exclusion des souscriptions et renouvellements d'abonnements.

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

	France et Outremer	Etranger
1. Abonnement simple (10 numéros par an)	F. 40,—	F. 50,—
2. Abonnement couplé (10 numéros) et le supplément iconographique (5 iconographies par an)	F. 53,—	F. 63,—

Souscription par chèque bancaire ou par virement au C.C.P. 1809-65 PARIS à « L'Education Musicale ».

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

LES ABONNEMENTS SONT TACITEMENT RECONDUITS.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à « L'E. M. » dans la quinzaine suivant son échéance. Faute de quoi, l'abonnement est dû pour une nouvelle année.

Pour tout envoi par avion, nous consulter sur le montant de la surtaxe aérienne.

1. Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 1 F.
2. Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.
3. Les manuscrits ne sont pas rendus.
4. Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... **F 6**

Education Musicale et Suppl. Iconographique .... **F 8**

Direction et Administration :
3, rue des Ecoles - 77590 BOIS-LE-ROI - Téléphone : **069-69-91** - C.C.P. : PARIS 1809-65

Directeur-Gérant : A. MUSSON — Dépôt légal 2e trimestre 1974 — icn - vaux-le-pénil - 437.29.28

29e Année — N° 209 JUIN 1974



Sommaire

Pages

Une PARUTION qu'aucun de nos lecteurs, et singulièrement Mesdames, Mesdemoiselles et Messieurs les Professeurs, ne laissera de côté :

De Georges FAVRE : HISTOIRE MUSICALE DE LA PRINCIPAUTE DE MONACO, du XVIe au XXe siècle. — Un volume in-8° de 155 pages et 16 planches hors texte. Edition A. et J. Picard, 82, rue Bonaparte, 75006 PARIS.

REABONNEMENTS

Avec le prochain numéro, celui de juillet, prennent fin plus de 80 % des abonnements.

Nous prions nos lecteurs d'assurer leurs réabonnements suffisamment à temps pour nous éviter des frais considérables grevant dangereusement notre budget.

Toutes indications sont fournies en page ci-contre « Conditions Générales de Vente ».

Merci.

Les Amis de la Musique sont en droit de s'étonner et de s'indigner en considérant la désinvolture avec laquelle certains Chefs d'Etablissements scolaires, tout particulièrement celui d'un lycée de la région parisienne, sabordent de façon délibérée le recrutement des élèves des sections A 6 et A 6 bis. Aucune information n'a été faite par ses soins auprès des C.E.S., C.E.G., Conservatoires ou Ecoles de Musique de l'Académie intéressée : les Parents ignorent ainsi que cette section littéraire à coloration musicale ouvre strictement les mêmes débouchés que les autres options A au baccalauréat, indépendamment de son ouverture vers une discipline artistique encore considérée comme secondaire par certains parce qu'ils sont tout simplement ignorants dans ce domaine.

Arguant du petit effectif des deux sections existantes (6 élèves en première, 8 en seconde), ce Chef d'Etablissement déconseille l'option aux rares familles informées et qu'un tel choix intéresse, prenant comme prétexte « que la section sera supprimée à la rentrée 1974-75 ». Or, aucun Conseil Intérieur ou Conseil d'Administration n'a été, selon les procédures légales, saisi de la question. Cette position est d'autant plus fausse et malveillante qu'elle interdit toute possibilité de transfert, selon le vœu du Chef d'un autre Etablissement secondaire de la même ville.

On croit rêver, et l'on finira par admettre que Rousseau avait raison et que les Français ne sont pas musiciens... Il est pourtant vrai qeu les Associations de Parents d'Elèves, la Municipalité autant que la Radio et la Presse ont protesté contre cet étranglement délibéré. Mais s'occupe-t-on de l'opinion publique et du goût des jeunes en démocratie ? A croire que non...

« L'E. M. »

ACTIVITÉ D'ÉVEIL ARTISTIQUE

par Madeleine MABILAT
Professeur d'Education Musicale à l'E.N.F. de Melun

A L'INTENTION DES MAITRES DU CYCLE PRE-ELEMENTAIRE ET COURS PREPARATOIRE

Dans l'activité précédente, l'enfant avait été amené à « mesurer » la **durée** (courte ou longue). On pourrait reprendre cette observation auditive à travers une recherche de codage qui déboucherait sur une « lecture » : c'est ce que propose le cahier I A « **Percustra** » (Editions Leduc, 175, rue Saint-Honoré, 75001 Paris).

Si les durées et les sons brefs et longs révèlent la dimension du temps sonore, le timbre (voix percussions) et la dynamique (intensité) créent les plans, les volumes, c'est-à-dire la perspective de l'espace. Dans ce cahier « Percustra », les jeux de « lecture » animés par la voix et les percussions redonnent à la musique son rôle primitif de **résonance** et de **timbre,** et, si la mélodie est remplacée par des variations d'intensité (nuances), l'enfant aura la sensation de prolongement dans l'espace (projection des sons = démarche de la musique contemporaine). Ainsi, il découvrira une musique nouvelle en même temps que son époque. Mais, si changer d'époque c'est changer de sensibilité, celle de l'enfant n'aura pas besoin d'une « sécurité », et les jeux de lecture « inattendus » de Percustra n'étonneront pas l'enfant : l'inattendu et l'étonnement ne sont-ils pas des caractéristiques de la beauté ?

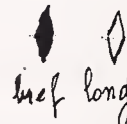
Dans « Percustra I A, le graphisme



facilite le jeu de « lecture » pour l'observation des durées (relatives) évoquées par des « bruits » se transmutant en « son », lequel deviendra « timbre », d'où sa richesse et sa beauté. Par ces sonorités nouvelles et à l'aide de la traduction graphique, l'enfant pourra **inventer** lui-même une musique qui vivra d'un esprit nouveau.

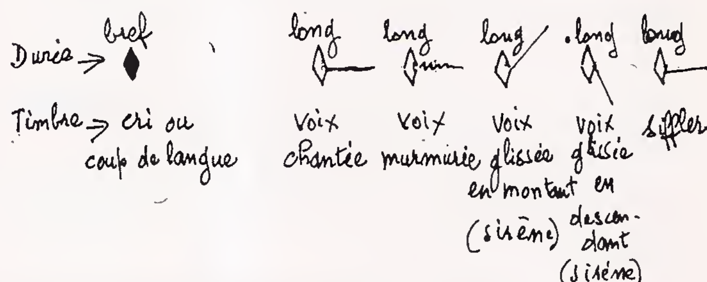
Cependant, quelques jeux préparatoires seront évidemment nécessaires sur la « durée » et le « timbre », afin de dégager ces notions.

La durée. — Dans l'activité précédente, l'enfant a déjà été sollicité à travers le jeu du **son qui avance.** En reprenant cette même observation auditive, on cherchera à définir ce qui est **bref** et **long,** et à le repérer par le graphisme suivant :

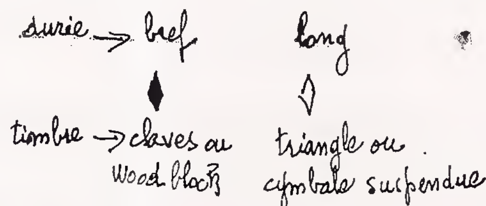


(Ce graphisme ressemble à l'écriture musicale employée au XVIe siècle).

Cette observation auditive peut se réaliser par la **voix « Durée + timbre »**, par exemple :



Même observation auditive sur les **percussions.**



Remarque. — Les sons longs sont de deux sortes :

— Son tenu



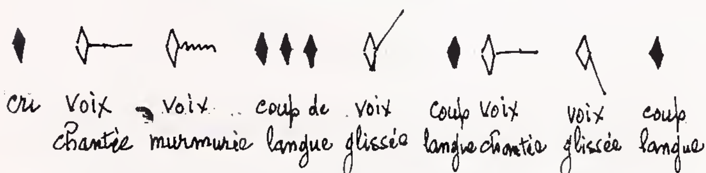
L'intensité est **la même** jusqu'au bout, ex. : voix, flûte à bec.

— Son résonnant 

L'intensité **diminue,** ex. : triangle, cymbale, carillon.

A l'aide de ce graphisme, l'enfant composera lui-même des successions de sons brefs, tenus et résonnants : par ex. :

— Jeu vocal :



— Jeu vocal avec percussions (faire des groupes, claves, triangles, cymbales, voix)).



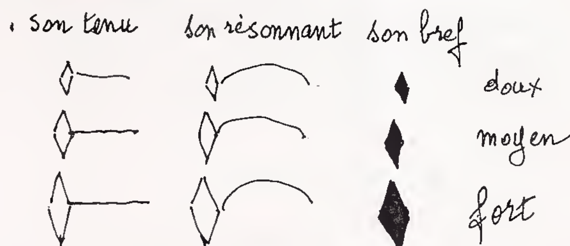
Ces réalisations nous feront peut-être penser, comme Baudelaire, que le « Beau est toujours bizarre », mais les enfants aimeront ces jeux où le son, se diffusant dans l'espace par « explosions », donnera naissance à une musique qui aura sa propre logique.

L'intensité (nuances) (dynamique). — Jeu préparatoire d'observation auditive. Par un disque sur une séquence très différenciée dans les **nuances,** faire montrer aux enfants le « volume » du son :

1. à l'aide des mains, faire une sphère,
2. dessiner, si l'on veut ou si l'on peut, le volume :



et appliquer cet ordre de grandeur ou graphisme vu précédemment dans la durée et le timbre.



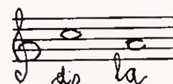
(Voir « Percustra » pour la direction de ces jeux.)

Dans cet ensemble d'activités, l'enfant pourra faire sa propre musique en variant le son dans la densité, le volume et la dynamique. Ce sera certainement la découverte d'une autre dimension du monde sonore, où l'enfant s'épanouira. Et cette sensation de prolongement de voyage dans « l'espace » sera à la fois une ouverture, puisque l'enfant sera l'interprète de l'esprit de son temps, et un moyen de libération.

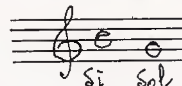
A L'INTENTION DES MAITRES DU CYCLE ELEMENTAIRE

(Suite) Chapitre 7, page 20, Flûtecolière, 1er cahier (Sudel).

La comptine « **Bateau ciseau** » a pour but de travailler, d'une part, l'habileté manuelle (majeur index) sur :

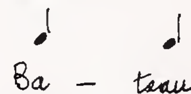


et, d'autre part, l'affinement sensoriel entre sons disjoints, notion d'intervalle déjà vu avec :



Elle sera le prétexte d'une activité de flûte à bec, où après les jeux de hauteur on pourrait dans la recherche d'exécution faire sentir l'équivalence dans la durée : jeux de mots

sur la noire, ex. : Bateau :



sur les croches,



ex. : la rivière :



— Jeux de rythmes simultanés (2 groupes) avec choix de percussions.

Dans cette recherche d'exécution avec rythmes simultanés, organisons avec la classe une mise en place de tous les éléments acquis : comptine sur flûte à bec et ostinato rythmique.

Remarque. — Au préalable, il serait souhaitable de faire découvrir aux enfants qu'avec « les éléments sonores », le musicien construit des formes musicales. Par exemple, en faisant écouter le « Carillon » de l'Arlésienne de Bizet, entre autres choses, l'enfant devrait être amené à percevoir dans le « temps sonore » d'exécution le déroulement de ce passage appelé « Carillon » : cette « analyse auditive est une approche de l'audition active. En discernant dans ce temps d'exécution le **découpage** de ce morceau en trois parties sans interruption, l'enfant pourrait préciser dans sa remarque que la 3e partie est identique à la 1re. Ces trois parties, dont la seconde est différente au point de vue caractère, et qui en musique s'appelle la forme ABA, pourraient se comparer dans différents aspects esthétiques : en peinture au triptyque, en architecture au château classique.

La découverte que le musicien **construit** avec ses éléments sonores, va entraîner l'enfant à construire lui-même sa « forme » musicale. Si cette « forme ABA » en l'occurrence est bien construite, organisée, équilibrée, animée, elle sera un tremplin pour l'imagination de l'enfant, car elle développe le sens de la symétrie et de l'équilibre des masses sonores, l,esprit créatif et le goût pour la recherche esthétique.

La comptine « Bateau ciseau » a préparé l'habileté manuelle sur **DO LA,** ce qui permettra d'aborder plus

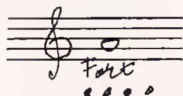
facilement la **liaison** ou « legato » dans ce petit chant de la région de la Loire : **Le glas.**

Ce chant qui présente la liaison propose une valeur longue : la **ronde** (4 pulsations) qu'il faudra appréhender par une observation rythmique dirigée sur le mot « Font ».

Font ————————————
• • • • : 4 pulsations

— Par exemple, tenir le son « la »

pendant 4 pulsations sur la flûte à bec



(lesquelles seront frappées sur une percussion afin de bien montrer la **durée** de la valeur longue).

— Avec deux groupes, après cette première observation auditive, faire un jeu de rythmes simultanés :

Le 1er groupe frappe la noire Pulsation (triangles) C'est l'curé de	Le 2e groupe frappe la ronde Par ex. cymbale suspendue Le son résonnera dans les 4 pulsations.

— Sur ce jeu d'accompagnement, le meneur de jeux chantera ou jouera le chant à la flûte à bec.

— Après ces jeux préparatoires d'observation auditive ,on apprend le chant intégralement en remarquant bien les valeurs longues et la liaison :



Ensuite :

— activité de flûte à bec par les jeux habituels,

— jeu d'imitation avec improvision (voir activités prédentes).

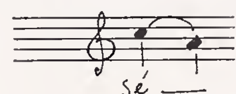
A chaque activité de flûte à bec, ce jeu est primordial pour la **révision des doigtés,** car l'activité étant collective, très vite différents niveaux peuvent apparaître, et cela risquerait de ralentir le travail.

Dans ce jeu d'imitation, intégrer l'acquisition de la liaison : attaquer le « DO », 1er son sur « Tu » et **continuer de souffler** en faisant le doigté « la » :

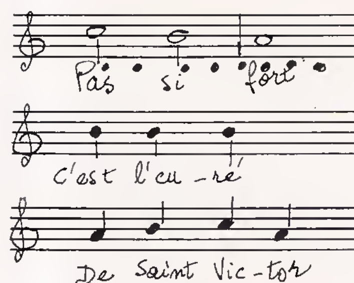
— Une **seule articulation**



sur le 1er son correspond exactement à ce qui fut chant précédemment : (a laissé)



— **Jeu de reconnaissance.** — Faire reconnaître de courts fragments mélodiques. Ex. :



— « Dialogue » entre des meneurs de jeux et la classe.

— Entre chaque jeu pour détendre, faire chanter le chant en le vocalisant sur « Tu », ce qui permettra encore de bien fixer l'articulation pour la liaison.

— Une ou plusieurs séances assureront l'acquisition complète sur l'instrument. Ces séances pourront être alternées avec l'initiation rythmique sur la **ronde** et sur les autres formules rythmiques qui décideront de la **recherche d'accompagnement,** et de la « forme » à construire pour une exécution vivante et musicale.

Chapitre 8, page 22.

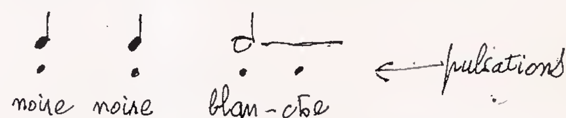
Ce chapitre prévoit un nouveau son : **RE.**

Chaque chant sera l'objet d'une activité dirigée comme toutes les précédentes avec : 1. Etude du chant — 2. Jeu d'imitation et d'improvisation sur les doigtés à revoir plus le nouveau « ré » — 3. Jeu de reconnaissance : dialogue sur de courts fragments mélodiques pris dans le chant — 4. Exécution du chant sur la flûte à bec par **audition ;** la pensée musicale mettra en jeu le geste instrumental.

— On chante un court fragment — On l'exécute dans la flûte sur « Tu » ou « Du » pour adoucir.

Comme il faudra plusieurs séances pour interpréter le chant intégralement, alterner les activités par l'initiation rythmique (jeux de rythmes qui prépareront l'accompagnement). Enfin, recherche d'interprétation.

A ce stade, si le maître souhaite monter le niveau de l'enfant, s'il désire dépasser l'initiation, il peut préciser **verbalement** la lecture des **mots rythmiques.** Par exemple : dire verbalement les « figures de notes » qui forment la « cellule rythmique » en faisant la pulsation (ceci pour l'observation auditive). Ex. :



(Voir, p. 23, Flûtécolière, 1er cahier.)

— Sur cette page, je signale une erreur dans l'illustration : voyez un tambourin, non un tambour de basque. (Le tambour de basque est orné de cymbalettes.)

Les chapitres 9, 10, 11 uniquement basés sur les 5 sons : sol la si do ré assureront leur acquisition ou point de vue auditif et manuel. (A suivre.)

L'HEURE DE MUSIQUE

par Denise CLAISSE

Professeur au C.E.S. « Les Mattons », Vizille

Quel peut être le cours d'Education Musicale de C.E.S. ou de Lycée en ce XXe siècle où tout est contesté ? Quel sang nouveau peut-on y faire circuler pour qu'il fasse naître en tous les enfants qui nous sont confiés le goût de la musique ? Doit-on, comme certains le croient, abandonner les chefs-d'œuvre que nous admirons tous au profit des œuvres de musique pop, ou autres, pour faire plaisir aux enfants afin qu'ils daignent nous écouter un peu ? Doit-on abandonner les chants classiques ou les belles œuvres de musique contemporaine au profit des chansons à la mode pour plaire aux jeunes ? **Eh bien, pour mon opinion personnelle, c'est fermement non.** Et soyons persuadés avec Alain que « l'enfant n'aime pas les amuseurs mais ceux qui l'élèvent ». Il n'y a rien à craindre d'oser présenter aux enfants des œuvres qui, à la première audition, ne leur plaisent pas. On ne peut aimer ce que l'on ne connaît pas. Et la connaissance d'œuvres riches et profondes n'est pas souvent immédiate. Les œuvres de valeur sont généralement difficiles d'accès. Elles ne transmettent leur message au premier abord. C'est seulement à mesure de leur approfondissement qu'on peut les découvrir puis les aimer. En notre siècle, on parle trop ; on veut juger tout de suite. Quel orgueil que de prétendre juger en un instant ce qu'un artiste a mis des années à penser puis à réaliser ! Nous le savons : il est des sortes de jugement qui tuent. Dire « Je n'aime pas » signifie pour beaucoup un refus irrémédiable. Combien d'adultes ne sont-ils pas ainsi : ils rejettent le passé (en peinture, musique, architecture, littérature : la démarche est la même pour tous les arts) parce que c'est démodé ; ils rejettent l'art contemporain par ce qu'ils ne le comprennent pas. (Ne rencontre-t-on pas une grande incompréhension de la plupart, pour l'art moderne sous toutes ses formes ?) Alors que reste-t-il ? C'est ainsi que tant de gens meurent d'ennui au milieu d'un monde trop riche, entourés de tant de cadavres rejetés. Non, non, pas cela. Nous ne voulons pas que nos enfants soient désabusés, aigris à vingt ans ou avant. Il y a assez de beautés dans le monde pour tous les âges de la vie.

Aussi, modestement, patiemment, mais fermement, nous devons lutter pour faire aimer ce qui a de la valeur. Nous serons avec les enfants des chercheurs de beauté et non des destructeurs.

L'AUDITION DE DISQUES

En face d'une œuvre entendue pour la première fois, il y a essentiellement deux attitudes, l'une positive, l'autre négative. D'une part, l'attitude de celui qui, essentiellement, retient ce qui lui a déplu, d'autre part, celle de celui qui retient essentiellement ce qui l'a enthousiasmé. La seconde attitude engendre la joie, l'autre le désespoir.

Il est donc important de ne susciter aucun jugement de la part des enfants à la première audition d'une œuvre (ou d'un extrait soigneusement sélectionné). On ne parlera de l'œuvre en classe que lorsque les thèmes essentiels seront bien connus de tous, que les rythmes principaux seront perçus et que les oppositions de timbres seront ressenties comme autant de couleurs sonores. Appliquons-nous à créer une attitude de respect autour de l'œuvre, comme s'il s'agissait d'un message secret à déchiffrer ensemble. Certes, on ne peut aimer toutes les œuvres avec la même intensité, mais il faut savoir faire au moins admirer ce que l'on ne peut aimer.

Exigeons un silence attentif pour découvrir avec les enfants une belle œuvre musicale. Les auditions faites dans cet esprit vous étonneront et vous montreront combien le goût des jeunes n'est en rien altéré. Je dirai même qu'il est très sûr.

LA PEDAGOGIE A EMPLOYER

Quelle pédagogie adopter en classe ?

Traditionnelle, Orff, Martenot, Willems, etc. ? Je répondrai : celle qui sera le mieux adaptée à votre personnalité. Et voici ma pensée profonde : les méthodes sont au pédagogue ce que sont les remèdes pour le médecin. Le professeur s'adaptera aux élèves et choisira le moyen le plus efficace de les enseigner. C'est une erreur que de vouloir inculquer la même « panacée » à chaque classe. Mais qu'est-ce que s'adapter ? C'est tout d'abord savoir observer, écouter pour comprendre les enfants avant de chercher à les éduquer. Comme en jardinage, si l'on veut espérer récolter un jour de belles fleurs, il faut, avant de semer, préparer soigneusement le terrain pour le rendre réceptif aux graines nouvelles. L'échange professeurs-élèves ne peut avoir lieu que dans un climat de confiance réciproque. Le professeur échouera certainement si les enfants sont face à lui comme des ennemis, car les jeunes, bien qu'ils aient parfois des apparences bourrues, ont une

extrême sensibilité. Ils sentent ce que vous ne dites pas. Tout le mal que vous pensez de leur génération (s'il en est ainsi) transparaît en votre attitude et dans vos moindres paroles. Il est un mot que l'on oublie trop souvent de mentionner en pédagogie, c'est celui d'amour. L'enfant difficile est facilement désarmé devant une attitude compréhensive. Tout enfant a besoin de réussite pour s'épanouir ; aussi s'il n'est pas très doué naturellement, occupons-nous en davantage. Temps perdu pour les autres diront certains ? Pas vraiment, lorsqu'on roule lentement en voiture, ne voit-on pas mieux le paysage ? Il est d'ailleurs possible de gagner du temps sur le cours en demandant à un élève plus brillant d'aider dans la semaine le camarade ayant quelque difficulté. Le travail en équipe est extrêmement fructueux. Pensons-y souvent.

LE NOMBRE D'ELEVES

Connaître, comprendre les élèves lorsqu'on a 30 élèves et plus devant soi, est-ce possible ? C'est effectivement l'une des grandes difficultés de notre profession. Il est cependant capital que le professeur fasse l'effort de connaître ses élèves, par exemple, en leur demandant d'afficher leur nom sur la table durant tout le premier trimestre et en les interrogeant rapidement mais souvent dans les différentes parties du cours, car l'anonymat est fréquemment un refuge d'inactivité. L'élève, s'il n'est pas connu par son nom sait qu'il ne peut être repris exactement au moment opportun. De plus, il s'intéresse d'autant mieux au cours qu'il sait qu'on s'intéresse à lui.

En une heure par semaine, on ne peut faire grand « chose » disent certains. Certes, on n'en fait moins qu'en trois heures, mais il importe d'enseigner le maximum (pour chaque classe, le potentiel de réceptivité n'étant pas identique, ce maximum sera différent) et de le faire très bien, la qualité important beaucoup plus que la quantité. Assurément un cours qui ne se répète qu'une fois par semaine présente des inconvénients. C'est le lot de tous les cours apparaissant peu dans l'emploi du temps. On sait le faible intérêt que portent les étudiants en philosophie aux mathématiques et, réciproquement, le peu d'intérêt porté à la philosophie par les candidats aux baccalauréats C ou technique. La matière enseignée n'est pas la cause du désintéressement mais seulement le peu de temps qu'on y consacre.

MUSIQUE, LANGUE VIVANTE A ASSIMILER

Alors, que faire pour y remédier ? Voici ma solution : transformer le cours hebdomadaire en préoccupation journalière. Pensant que la musique est comparable à une langue vivante où les mots sont remplacés par mélodies et rythmes, pensant d'autre part qu'on ne peut devenir musicien que par la pratique instrumentale ou vocale, je donne chaque semaine un texte musical choisi avec soin à apprendre par cœur au moyen de la lecture et demande aux élèves d'y consacrer 10 minutes par jour. Les élèves qui ont des difficultés sont aidées par des camarades plus doués (désignés en classe, souvent choisis par eux-mêmes) et interrogés au cours suivant. Nous étudions en principe un texte nouveau tous les quinze jours mais si les élèves ne sont pas prêts nous perfectionnons le texte précédent tout en avançant le cours sur d'autres plans. Il est essentiel de ne pas stagner partout à la fois pour éviter le découragement. En fin d'année, les enfants connaissent tous les textes par cœur et s'en souviennent même souvent l'année suivante.

LE REPERTOIRE

Quel répertoire choisir pour les textes joués à la flûte à bec, aux percussions ou chantés ? Le seul critère de choix sera la beauté du texte. « La beauté réside presque exclusivement dans la qualité » (Brueghel l'ancien). Nous nous appliquerons à choisir un texte de bonne tessiture, bien équilibré dans sa construction musicale et s'il comporte des paroles, nous nous appliquerons à ce que le texte soit égal en versification comme en compréhension. Nous alternerons les textes classiques, folkloriques et contemporains. Au sujet des œuvres de notre époque, si nous avons dit, en début de cet article, que nous ne nous abandonnerons pas à nous spécialiser dans les airs à la mode, nous nous autoriserons à choisir un texte proposé par l'un des chanteurs en renom s'il répond à nos critères de choix.

L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE

Des auditions, des textes musicaux interprétés ? Ce programme permettra-t-il de faire de l'histoire de la musique ? « Tout choix est une mutilation ». C'est très souvent que je me répète cette phrase d'A. Gide. Donnant volontairement plus d'importance aux activités proprement musicales : la lecture chantée, travail mélodique à la flûte, travail rythmique aux percussions ou dans les mains, chant, audition de disques ou d'œuvres interprétées par les élèves musiciens de la classe ou par moi-même, j'ai peu de temps à consacrer à l'histoire de la musique proprement dite que je ne veux toutefois pas négliger. Aussi, je demande aux enfants de lire attentivement chaque semaine quelques pages de leur livre qui sont en rapport avec ce qui a été raconté ou expliqué en classe. A chaque cours, j'interroge un enfant ou deux sur le contenu de ce texte. S'il est insuffisamment retenu, je leur demande pour la semaine suivante un résumé écrit très soigné (la qualité est exigée dans toutes les parties du cours) des pages qui étaient à étudier. Lorsqu'ils rendent le résumé, je leur pose quelques questions rapides de contrôle des connaissances acquises que tous écoutent. Tous les enfants que j'ai en classe jouent bien le jeu. Ils savent, car je leur ai expliqué, que ce travail n'est pas demandé dans l'esprit d'une sanction mais dans celui d'une étude intelligente qui complète le cours. Dans ce climat de confiance, nous faisons donc un cours qui correspond aux exigences des enfants de notre époque sans accepter des solutions de mauvais goût en faisant pénétrer des œuvres de peu de valeur en classe. Ce climat est consolidé par les activités qui enthousiasment généralement beaucoup les jeunes parce qu'elles sont libres.

LES ACTIVITES ANNEXES

Je m'explique : — Par l'étude de textes acquis par cœur, tout au long de leurs études, ils acquièrent un petit bagage mélodique et rythmique leur permettant de trouver d'oreille les airs qu'ils aiment. Le professeur leur demandera de temps en temps où ils en sont de leur

recherche et les y encouragera. — Sachant suffisamment bien lire la musique (un soin très grand est apporté à la lecture chantée ou solfège en 6e - 5e), ils peuvent, s'ils le désirent, se procurer la partition de chansons à la mode de leur choix et les déchiffrer seuls ou en groupes. Je suis toujours à leur disposition pour leur donner l'explication technique qui leur manque.

LA COMPOSITION DE MELODIES SIMPLES

Enfin, possédant un certain vocabulaire mélodique et rythmique, bien des élèves sont capables d'inventer des airs dignes d'intérêt. Pour cela, mon bureau est muni d'une jolie boîte aux airs, décorée de notes et de valeurs rythmiques par les enfants, toujours prête à accueillir leurs compositions. C'est une activité libre, c'est-à-dire non demandée à tous pour une date fixe. L'engouement est d'ailleurs d'autant plus grand que l'activité en est libre ! Si le texte en vaut la peine, l'auteur le joue en classe sur sa flûte ou sur un autre instrument s'il le désire. Si elle présente un intérêt dans la progression pédagogique du cours et si, d'autre part, elle plaît aux enfants, nous l'achèverons ensemble : nous choisirons un accompagnement rythmique parmi ceux proposés par d'autres élèves, un autre enfant bien doué en français y mettra peut-être des paroles. J'y ajouterai un accompagnement au piano et tous les enfants apprendront ensuite ce texte, né au sein de la classe et qui aura suscité bien des enthousiasmes pour la musique.

LES AUDITIONS LIBRES

Une autre activité annexe, très importante à mes yeux, est constituée par les auditions libres d'œuvres de grande musique. Ces auditions peuvent être faites soit avec des disques, soit en utilisant la télévision, la radio, suite à l'audition d'un concert ou à l'écoute d'un camarade instrumentiste. C'est une activité libre dans le choix des œuvres comme dans l'organisation du travail. Les titres et leurs auteurs sont reportés sur le cahier de musique. Dans la mesure du possible, l'élève indiquera siècle et pays d'origine de l'auteur. Ce travail est un exercice d'ouverture culturelle destiné à élargir le champ d'écoute des enfants. D'autre part, je leur demande une audition souvent répétée et plus soignée d'un petit nombre d'œuvres qu'ils signalent sur leur cahier pour obtenir d'eux une sorte de pénétration musicale telle qu'ils soient capables de reconnaître spontanément l'œuvre à l'audition d'un extrait joué par moi-même au piano (je m'aide pour cette épreuve d'un dictionnaire de thèmes... et de ma mémoire). Ce genre d'interrogation ne prendra pas plus de 5 minutes par cours. Je passe souvent dans les rangs pour observer l'évolution de chacun dans cette activité. J'inclus dans ces auditions libres les musiques de film de répertoire qui sont souvent bien écrites. Lorsque je ne connais pas une musique de film, les enfants me prêtent entre midi et 2 heures l'un de leur disque et je relève ainsi les thèmes principaux.

Afin de ne pas décourager les moins favorisés, je suis en train de mettre sur pied une discothèque de prêt de grande musique dans le cadre du foyer socio-éducatif qui leur permettra d'emprunter facilement les disques de leur choix.

LE CONCERT

Après avoir considéré les activités annexes individuelles, il ne faut pas omettre les activités annexes collectives et citer en premier lieu le concert.

Le professeur de musique peut généralement, en se mettant en relation avec le foyer socio-éducatif, faire venir en son établissement des musiciens professionnels ayant élaboré des programmes pour scolaires. C'est ainsi que nous avons pu obtenir une séance de présentation des instruments à cordes : séance de démonstration présentant leurs diverses possibilités avec de brèves exécutions à l'appui en duos essentiellement. Une autre séance suivit à trois semaines d'intervalles offrant des exécutions de trio et quatuor, la plus grande partie de la séance étant réservée à l'interprétation de quelques œuvres classiques et d'une œuvre contemporaine. Enfin, une autre séance permit aux enfants d'entendre l'orchestre à cordes complet, puisque l'ensemble instrumental de Grenoble, dirigé par Stéphane Cardon, vint se produire dans le cadre du cours, nous donnant notamment une illustration vivante du concerto grosso, forme qui venait d'être abordée en classe. Au second trimestre, ce fut, dans le même esprit, une illustration du trio d'anches. On peut envisager de faire une présentation semblable pour les cuivres. En ce qui concerne la percussion, nous avons préféré choisir une autre formule, celle de nous déplacer pour nous rendre à une représentation des ballets Blaska à la Maison de la Culture de Grenoble. En effet, parmi les œuvres présentées, « Y a Sin » de Jean-Pierre Drouet, nous permit d'entendre et de voir un grand déploiement d'instruments à percussion qui étaient sur la scène pendant l'exécution du balet. J'utilisais en outre ce spectacle comme introduction à la musique contemporaine que j'abordais ainsi beaucoup plus aisément en classe. Au cours suivant un concert, les enfants notent sur leur cahier les titres des œuvres entendues et quelques explications complémentaires si nécessaire. Lorsqu'un contrôle des connaissances a lieu, je pose des questions sur le contenu des concerts au même titre que sur les œuvres entendues en disque. Les enfants savent que ces représentations font partie intégrante de la leçon.

LA TRAME ET L'ORGANISATION DU COURS

Ne nous y trompons pas, dans une apparente diversité, une grande rigueur de fond est nécessaire. Les trames des cours seront soigneusement préparées mais nous nous autoriserons à des digressions si le moment y est bien propice. Ce serait une erreur que de vouloir absolument inculquer ce qu'on a préparé à l'avance sans la présence des enfants. Je le répète : il est de l'enseignement comme de l'agriculture : il faut parfois retarder l'ensemencement si le temps ne s'y prête pas ou hâter la cueillette s'il fait grand soleil. Si vous avez des classes parallèles, ne cherchez pas à faire exactement le même enseignement : c'est impossible, les individualités sont différentes. Pour permettre cette souplesse, je propose un cours préparé en grandes lignes à l'année :

Lecture chantée et flûte	Chant	Auditions	Technique musicale	Connaissances

(Suite p. 14/342.)

W. A. MOZART (1756-1791) :

Concerto Violon et Orchestre
N° 5, La Majeur (K 219)

par René KOPFF

Professeur d'Education Musicale

Partition (de poche)

Ed. Heugel et Cie, Paris, P.H. 120.

Enregistrements

Assez nombreux. Nous signalons surtout ceux qui comportent aussi sur l'autre face le concerto n° 4 (K. 218) dont l'analyse a paru dans un précédent numéro. Mais l'un et l'autre sont aussi disponibles dans d'autres éditions.

Zuckermann, CBS - S 75859 ;
Schneiderhan, DGG - 2538094 ;
Ferras, EMI - C 047.50.515 ;
George, CBS - S 51103 ;
Pauk, TUR - TV 34186.

Bibliographie sommaire

Th. de Wyzewa et G. de Saint-Foix : W.A. Mozart (4 vol.). Ed. Desclée, Paris.

J. et Br. Massin : W.A. Mozart. Ed. Fayard, Paris.

Les concertos pour violon et orchestre de Mozart :

(Voir le précédent article sur le concerto n° 4, dans « L'Education Musicale », n° 200, de juillet 1973.)

Le concerto n° 5, en la majeur, K. 219

Terminé, semble-t-il, le 20 décembre 1775, composé en tout cas dans les derniers jours de cette année, ce concerto n° 5 est une des œuvres les plus populaires de Mozart, autant auprès des solistes que du public. G. de Saint-Foix trouve que « tout y est à la fois simple et pur, mêlé de grâce chantante et de douceur juvénile... ». Il s'en dégage effectivement une impression de jeunesse, de fraîcheur, d'enthousiasme et de vie, qui en fait, sinon du très grand, du moins du très beau Mozart.

Certaines éditions lui attribuent parfois l'étiquette de concerto « turc ». C'est le caractère particulier du trio du mouvement final qui est à l'origine de cette dénomination. On pourrait en rapprocher tout spécialement le contraste de la tonalité de la mineur avec le la majeur du menuet proprement dit, ainsi que surtout l'allure de la deuxième phrase avec son rythme en croches sautillantes répétées, de ce rondo final de la sonate en la majeur (K. 330), postérieure il est vrai puisque datant de 1778, et que Mozart a intitulé « alla turca ». Par ailleurs, A. Einstein fait remarquer que ce rythme serait emprunté effectivement à une turquerie mozartienne, le ballet « Le Gelosie del Seraglio » datant de 1772. Mais il semble qu'en réalité, comme le remarquent J. et Br. Massin, Mozart « emprunte ici les rythmes typiques de la czardas hongroise », ainsi que le fait si souvent aussi son maître et modèle Joseph Haydn dans ses finales.

Ce concerto est surtout remarquable par l'ampleur de son expression mélodique, par le travail contrapuntique et imitatif qui régit l'élaboration thématique des divers sujets, enrichissant le style galant de raffinements supplémentaires.

Le rôle respectif de l'orchestre et du soliste est plus équilibré. Au discours accompagné du concerto précédent se substitue maintenant un dialogue authentique. L'orchestration gagne en unité expressive. Comme précédemment, les vents se réduisent à deux hautbois et deux cors ; mais leur timbre est utilisé à bon escient pour colorer diversement la sonorité de l'ensemble des cordes.

Ne manquons pas de faire remarquer dès maintenant, parmi les innovations originales, ce premier thème du tutti au départ du premier mouvement, qui n'est qu'un motif d'accompagnement appelé à être complété par l'apport ultérieur du soliste, ainsi que le récitatif « adagio » par lequel débute le véritable rôle du soliste.

Premier mouvement

Allegro aperto (franc), 4/4, en la majeur :

D'un mouvement franc et enjoué, malgré l'originalité que nous venons de signaler, ce lumineux premier mouvement reste un modèle d'élaboration de la forme-sonate traditionnelle comportant après une pré-exposition orchestrale et une introduction lente du soliste, une exposition complète, un développement central relativement court et une réexposition assez semblable à l'exposition, se terminant par la traditionnelle cadence précédant la coda.

La pré-exposition orchestrale, dans laquelle le soliste ne fait que doubler la partie des premiers violons, expose deux sujets très différents qui ne constituent qu'une partie seulement du matériel thématique complet.

Le premier thème (A), montant aux violons, d'un rythme régulier, sur les éléments arpégés de l'accord de tonique et de dominante, n'est au fond que l'élément accompagnateur qui ne prendra son entière signification

que lorsqu'ultérieurement le violon-solo y superposera son premier thème mélodique. Il se prolonge par une **première ritournelle,** un élément transitoire, où l'on peut distinguer un premier unisson du tutti (mes. 9-11), une courte velléité d'évasion de la tonalité (mes. 11-15), mais qui ne fait que renforcer la réaffirmation de la tonalité principale par l'unisson final de ce pont (mes. 16-19).

Le second thème (B) (mes. 19) toujours en la majeur aux violons est un véritable thème mélodique et sera repris comme tel ultérieurement par le soliste avec des

All. aperto

A

B

C

D

E

F

G

ornements nouveaux. Il est aussitôt repris d'une manière plus étoffée par un orchestre enrichi (mes. 23) et suivi d'un élément complémentaire. Comme le premier, ce deuxième thème est complété par une **ritournelle terminale (la deuxième)** de tout l'orchestre (mes. 33). Une **petite figure conclusive** en croches régulières piquées à l'unisson termine cette pré-exposition (mes. 37-39).

Suit une remarquable innovation personnelle de Mozart, un admirable moment d'émotion poétique, une phrase lyrique du soliste **(C)** doucement accompagnée par le murmure des cordes et ponctuée par de brèves réponses des vents. Cet « **Adagio** » de six mesures (mes. 40-45) est un peu comme l'introduction lente de certaines symphonies. C'est maintenant en effet, après son point d'orgue final qui donne lieu à une première petite cadence, que commence seulement la véritable exposition.

De nouveau dans le mouvement « allegro aperto » (mes. 46), le soliste se lance dans sa propre **exposition.** Une première mesure énergique (mes. 46) au rythme pointé lui donne l'élan en gravissant les degrés d'un accord brisé. Et voilà qu'au violon-solo apparaît, se superposant au premier thème du tutti, le véritable **premier thème mélodique (D)** très fougueux avec son énergique deuxième temps syncopé, son trille et son impétueuse descente aboutissant aussitôt, par un bond tendu, à une reprise du même dessin sur la dominante (mes. 51). Le complément de virtuosité du thème (mes. 54) est différent de la première ritournelle, mais s'en inspire malgré tout visiblement, aboutissant pour terminer cette première séquence à une reprise à l'orchestre de la petite formule conclusive qui terminait déjà la pré-exposition (mes. 60).

Reprenant la formule finale arpégée de cette figure conclusive, le soliste engage un amusant dialogue avec l'orchestre (mes. 62), chantant un véritable **sujet nouveau (E)** qui lui est propre et qui forme un important pont entre les deux thèmes principaux. Toujours en la majeur, aboutissant (mes. 72) à une cadence à la dominante qui confirme cette tonalité, ce chant est interrompu par un bref tutti à l'unisson. Aussitôt le soliste poursuit son **chant propre** par un nouveau dessin mélodique **(F)** (mes. 74) introduisant délibérément le ton de la dominante, donc mi majeur, préparant ainsi l'exposition normale du deuxième thème principal.

Sans tutti intermédiaire, le soliste entonne (mes. 81) en mi majeur le **deuxième thème principal** du prélude, thème dont le caractère badin ressort plus nettement encore, lorsqu'il est repris aussitôt (mes. 84) en variation avec de petites notes répétées et avec l'appui d'un hautbois, pour se pousuivre ensuite (mes. 89) par le même complément thématique que précédemment. Un bref trait de virtuosité (mes. 98) enchaîne à une section conclusive (mes. 101) qui est elle-même suivie (mes. 112) par la ritournelle complémentaire du deuxième thème et la petite figure conclusive (mes. 116).

Le développement (mes. 118) est introduit par un brusque virage de cette conclusion en mi majeur vers le ton relatif. Ce développement n'a qu'un lointain rapport avec les éléments thématiques principaux. Divisible en trois sections, il débute par un **chant nouveau du soliste** en do dièse mineur **(G)** (mes. 118). L'orchestre l'interrompt (mes. 125) par la petite figure conclusive. Dans une deuxième section (mes. 127), le chant du soliste se poursuit sur des éléments rappelant quelque peu la ritournelle du premier thème ou le propre sujet du soliste et retournant par si mineur vers le ton principal de la majeur. Dans une troisième section enfin un trille du soliste (mes. 134) introduit sur pédale de dominante un trait brillant de virtuosité du soliste, après quoi une transition orchestrale reprenant l'élément final de la première ritournelle conduit vers la réexposition.

Cette **réexposition**, assez semblable à l'exposition, ramène conformément au plan classique tous les éléments principaux dans le ton principal de la majeur : premier thème principal (mes. 144), première ritournelle (mes. 152), suite du premier thème du soliste (mes. 156), figure conclusive (mes. 162), sujet propre au soliste et formant pont (mes. 164), suite de ce sujet restant en la (mes. 176), deuxième thème principal également en la (mes. 182). Pour finir, la cadence traditionnelle (mes. 219) est suivie de la reprise complète de la deuxième ritournelle terminée par la petite figure conclusive à l'unisson.

Deuxième mouvement

Adagio, 2/4, en mi majeur

Ce mouvement lent est une longue rêverie lyrique, mélancolique, nostalgique, coulée dans la sensuelle chaleur du ton de mi majeur, partant d'une douceur élégiaque contemplative pour y revenir après une progression centrale quelque peu plus dramatique. Le génie mélodique de Mozart s'y affirme pleinement, développant un chant particulièrement bien adapté à la noble sonorité chantante de l'instrument principal.

Le violoniste Brunetti ayant trouvé cet adagio trop savant, « trop étudié », Mozart a composé pour lui en 1776 un autre adagio en mi majeur (K. 261) dans lequel la simplification de la technique et du style a d'ailleurs conduit à une merveilleuse purification du chant.

Un découpage structurel précis est assez délicat à établir. D'une part, l'apparente diversité de l'improvisation mélodique semble tenir parfois d'une libre forme-lied. Mais on peut y reconnaître surtout, après un prélude orchestral introductif, les trois grandes subdivisions d'une forme-sonate, unithématique à la manière de Haydn, mais sans cesse enrichie d'idées supplémentaires nouvelles par rapport au prélude.

Un **prélude orchestral** dans lequel le soliste double de nouveau les premiers violons présente donc d'abord les éléments essentiels du long **thème principal (H)** qui est au fond le thème important unique, mais aux éléments multiples, de ce mouvement, en somme une mélodie continue qui se renouvelle constamment. Seul le premier chant des violons (mes. 1), d'une douceur infinie, est repris une deuxième fois (mes. 4), mais avec une conclusion différente, sur la dominante, exigeant ainsi une suite. Un deuxième élément plutôt transitoire apparaît ainsi (mes. 9) poursuivi par un troisième plus doux (mes. 11) et un quatrième plus contrasté (mes. 14), pour amorcer avec un cinquième élément plus doux (mes. 17), repris plus fort par le tutti (mes. 19), une conclusion qui sera effective avec le sixième élément (mes. 20).



L'exposition est maintenant reprise, amplifiée, enrichie, par le soliste (mes. 22). Toujours en mi majeur, les deux expositions du premier élément sont séparées (mes. 28) par un bref emprunt à l'élément terminal précédent. C'est la dernière partie de cette double phrase qui effectue le virage vers le ton de la dominante. Après le deuxième élément en si majeur (mes. 33), le violon-solo entonne dans cette nouvelle tonalité (mes. 37) une ample **phrase chantante nouvelle**, qu'il y a lieu pourtant de ne pas considérer comme un deuxième thème principal, mais bien plutôt comme un simple enrichissement supplémentaire du déroulement nouveau de la longue phrase précédemment exposée **(I).** Après un rappel du premier élément conclusif (mes. 42), le soliste reprend dans l'ordre et dans un style ornemental toujours renouvelé tous les éléments précédemment entendus, le troisième (mes. 46), le quatrième (mes. 49), le cinquième et le sixième (mes. 57 et 60), terminant donc normalement cette exposition en si majeur.

Le développement (mes. 63) apparaît essentiellement comme une dramatisation, une variation pathétique du thème principal, modulant notamment par le ton relatif de si majeur, soit sol dièse mineur. Le retour au ton principal et un nouveau rappel de l'élément conclusif conduisent vers la réexposition, amenée par des entrées canoniques sur le motif de tête du thème principal ; les deuxièmes violons le chantent dans le ton de la dominante (mes. 84), les premiers répondent en le reprenant dans le ton principal (mes. 85).

Et **la réexposition** commence véritablement avec la troisième entrée thématique, celle du violon-solo (mes. 86). Elle est assez semblable à l'exposition, mais de nouvelles variantes s'y glissent du fait que les éléments thématiques restent, conformément au plan tonal correct de la forme-sonate, dans le ton principal. Tous les éléments de l'exposition par le soliste s'y retrouvent donc avec quelques menus changements, quelques ornements différents. La traditionnelle cadence se place sur le point d'orgue (mes. 125) entre les deux éléments conclusifs.

Troisième mouvement

Tempo di menuetto, 3/4, en la majeur

On pourrait épiloguer longuement, non sur la forme adoptée par Mozart, mais sur celle que nous adopterons de préférence pour analyser ce dernier mouvement plein de fantaisie et d'imprévu, où le compositeur juxtapose le charme galant des parties extrêmes à la verve débridée de l'intermède central.

Voulez-vous y voir un menuet ? Le menuet proprement dit, très important, repris à la fin non textuellement, mais pourtant dans ses éléments principaux, est alors coupé d'un trio bien particulier, non moins étendu, mais qui n'a plus rien à voir avec la gracieuse danse à trois temps, puisque c'est une vive danse binaire de caractère populaire hongrois. D'ailleurs, notons bien que Mozart n'indique pas comme titre « menuet », mais « tempo di menuetto ». Ce n'est donc pas forcément dans l'esprit de l'auteur un menuet. Il faut simplement en exécuter la première et la dernière partie à la manière d'un menuet.

C'est bien plus à la **forme du rondo** que nous fait penser ce morceau. On y distingue en effet un refrain quatre fois identique à lui-même, une cinquième fois varié en guise de conclusion, refrain dont les cinq apparitions sont séparées par quatre couplets dont le dernier reprend les éléments du premier et dont le troisième a ici un caractère quelque peu inattendu, ce qui n'a rien de surprenant dans un rondo qui, par définition, est généralement gai et fantaisiste.

Il y a même une troisième possibilité d'analyse. C'est qu'ici la forme-rondo est effectivement combinée à la forme-sonate. Le refrain est à considérer dans ce cas comme premier thème. Dans le premier couplet, il y a un élément nouveau nettement dans le ton de la dominante (mes. 31, etc.), qui serait alors le deuxième thème.

Temp di menuetto

J

K

L

Allegro

M

Tutti

Solo

N

f

La reprise du refrain constitue la coda de l'exposition. Le deuxième couplet qui est très modulant fait office de développement. Le fameux trio à 2/4 est à considérer dans ce cas comme un intermède supplémentaire surajouté au développement. Et la réexposition reprend effectivement les éléments de l'exposition en restant dans le ton principal.

On peut donc vraiment prétendre que ce finale est un admirable et original compromis entre ces trois formes : le menuet, le rondo, la forme-sonate. Par commodité et parce que c'est l'impression majeure que nous laisse l'audition de ce morceau, nous l'analyserons comme **rondo.**

Pas de tutti introductif au départ. C'est le violon-solo qui entonne immédiatement le **premier refrain (J).** C'est un thème riche d'idées musicales, plein de tendresse et de charme, d'une structure très carrée, comme un véritable thème de menuet ou de rondo. Cette mélodie de huit mesures est reprise par le tutti (mes. 9) qui termine sur la tonique. Le soliste ajoute une petite phrase complémentaire conclusive de quatre mesures (mes. 16) et puis une brève formule finale conclusive appoggiaturée (mes. 20) confirmant l'accord final de tonique.

Le **premier couplet** (mes. 22) commence par une nouvelle phrase très mélodieuse de huit mesures qui module vers le ton de mi majeur. La dominante de ce ton est affirmée par un bref unisson du tutti (mes. 30). Et le soliste continue en jouant dans ce ton de la dominante ce qu'on pourrait prendre pour le deuxième thème de la forme-sonate **(K)** (mes. 31), une phrase mélodieuse de quatre mesures, qu'il reprend aussitôt avec une petite variante, modulant passagèrement vers la dominante si. L'inspiration de Mozart ne tarit pas. Après quelques mesures de virtuosité (mes. 40), une idée cadencielle qui semble conclusive (mes. 44) est encore variée (mes. 47) avec un petit effet d'écho (mes. 49) et s'enchaîne enfin à la véritable idée conclusive (mes. 51), elle aussi reprise avec variante (mes. 54) et aboutissant à un point d'orgue sur la tonique mi, considérée de nouveau comme dominante du ton initial.

Le **deuxième refrain** (mes. 58) est identique au premier, opposant de nouveau solo et tutti, mais il y manque la brève formule finale, et la phrase complémentaire du soliste est reprise (mes. 76) à la tierce inférieure par le tutti à l'unisson, provoquant ainsi une modulation au ton relatif de fa dièse mineur.

Le **deuxième couplet** (mes. 78), très important et très modulant, commence par une idée mélodique nouvelle plus calme, en fa dièse mineur **(L).** La phrase complémentaire du refrain sert de conclusion (mes. 85). Reprise à l'unisson par le tutti à la tierce inférieure, elle introduit le ton de ré majeur dans lequel le soliste rejoue sa tranquille phrase précédente (mes. 89). La deuxième partie de la phrase est reprise en si mineur (mes. 96). Un passage transitoire (mes. 100) module de nouveau vers fa dièse et un trait de virtuosité du soliste aboutit à un point d'orgue sur la dominante de ce ton (mes. 109).

C'est là que commence le **troisième refrain,** absolument identique au premier dans sa structure, mais d'une orchestration variée, plus touffue dans la reprise du thème par le tutti.

Le **troisième couplet** amène la surprise de ce mouvement. Le tempo et le rythme changent : **Allegro à 2/4 ;** la tonalité aussi, ou plutôt le mode : tout en conservant, on ne sait trop pourquoi, l'armature des trois dièses, Mozart passe délibérément du majeur au mineur. C'est donc véritablement une partie nouvelle que l'on pourrait considérer come un audacieux trio un peu spécial à l'intérieur d'un grand menuet. Mais le style galant est complètement oublié. Semblant saisi d'un subit accès de furie rythmique, se laissant entraîner par un irrésis-

tible élan juvénile, fasciné par la bouillonnante joie de vivre d'une fête populaire, Mozart se lance dans la frénésie endiablée et colorée des rythmes tziganes hongrois. Point de drame, mais un élan impétueux dans lequel une idée en entraîne une autre, où l'invention ne tarit pas et où la spontanéité semble avoir de la peine à canaliser le flot de l'invention. Ce débordement se reflète d'ailleurs dans la structure riche et complexe de cet intermède.

Notons dès à présent que, malgré le piquant imprévu mais furtif de certains petits caprices, toutes les phrases présentent la carrure brève, très apparente et très solide des mouvements de danse.

On peut y distinguer tout d'abord un premier ensemble de forme ternaire. Dans le **premier thème caractéristique (M)** (mes. 132), très sautillant, évoquant immédiatement une joyeuse ronde de paysannes hongroises, chaque demi-phrase du soliste est précédée d'une brève préparation harmonico-rythmique du tutti. Une double pédale des cors soutient la volubilité du soliste. Une phrase secondaire (mes. 144) ramène une reprise de la première (mes. 152).

Ce premier ensemble ternaire sert pour ainsi dire de prélude à un second ensemble, plus vaste, qu'on pourrait presque qualifier de deuxième rondo à l'intérieur du grand rondo ; sa première phrase y revient en effet plusieurs fois comme une espèce de refrain.

C'est par un **deuxième thème important (N)** (mes. 164) que débute cette partie, thème très régulièrement rythmé en croches piquées du soliste sur un accompagnement fortement scandé de tout l'orchestre. C'est sans nul doute cette phrase qui a conduit certains commentateurs à employer le qualificatif de « turc ». Avec ses nombreux forte-piano, c'est en effet une sauterie très plaisante, presque une farce burlesque. La phrase secondaire suivante (mes. 172) est également très amusante avec ses montées et descentes chromatiques en crescendos successifs du tutti. Une nouvelle phrase secondaire, s'appuyant sur le ton mineur de la dominante, s'y ajoute (mes. 180), plus légère, le soliste étant à peine accompagné par les violons. Puis, comme pour arrondir un deuxième ensemble ternaire, reprise de la deuxième phrase principale (mes. 188) qui peut aussi être considérée comme un retour du refrain de ce que nous avons appelé un rondo dans le rondo. Le deuxième couplet serait alors constitué par une première phrase secondaire en do majeur (mes. 196), une deuxième (mes. 204) avec des descentes chromatiques du soliste, secondé accessoirement par un hautbois, s'appuyant sur une harmonie aérée de dominante mi des cordes, et dont la terminaison est retardée d'une mesure par une joyeuse gambade appoggiaturée du soliste (mes. 213). Ce couplet se termine alors par un rappel du premier thème principal de ce trio (mes. 214) en la mineur, appelé pour ainsi dire par l'harmonie de dominante précédente. Le second thème principal repris par le tutti (mes. 226) fait fonction de troisième refrain. Il est varié en doubles croches par le soliste sur un accompagnement plus ténu (mes. 234) et suivi de sa phrase complémentaire chromatique (mes. 242), elle aussi variée par le soliste en doubles croches (mes. 250), enchaînant ensuite (mes. 258) à une brève coda sur pédale de dominante. Sur un rythme que les cordes continuent à scander fp, le soliste s'apaise brusquement en tranquilles noires comme des danseurs essoufflés qui s'arrêteraient de tournoyer. Le point d'orgue (mes. 262) comporte l'exécution d'une cadence qui ramène le tempo di menuetto.

Puis (mes. 262) c'est la reprise du menuet proprement dit, ou la réexposition du mouvement de forme-sonate, ou encore, après l'important couplet hongrois, le **quatrième refrain,** mélodiquement et structurellement absolument semblable au premier, simplement un peu plus riche dans l'accompagnement du soliste au début.

Le **quatrième couplet** (mes. 284) est aussi une reprise du premier, avec comme changement essentiel, en dehors de quelques détails de virtuosité supplémentaires, le fait que l'on reste maintenant, comme il convient pour une réexposition, dans le ton principal au lieu de moduler à la dominante.

Et le **cinquième refrain** (mes. 320), dernière reprise de ce thème principal, se distingue d'une part par son caractère de variation, d'enrichissement de la partie du soliste dans la première phrase, d'autre part par l'autorité imprévue que prennent les basses dans la reprise du tutti (mes. 329).

En guise de **coda** (mes. 339), un trait doublé à l'octave du soliste et des violons suivi d'une forte cadence parfaite du tutti avec trémolo précède l'achèvement normal de ce dernier refrain par la phrase complémentaire conclusive et la brève formule finale appoggiaturée. Une fois de plus, et comme aussi le précédent, ce concerto ne s'achève pas dans le fracas spectaculaire d'une apothéose, mais dans la douceur aérienne d'un léger pianissimo.

(Suite de la page 9/337.)

Le professeur a la reproduction de ce tableau sur son cahier personnel en face de la liste des élèves de la classe et sait ainsi à quel point il en est par rapport au tableau général. Il y ajoute la colonne divers qui contiendra ce qui aura été fait dans cette classe suscité par l'intérêt des élèves (par exemple un commentaire consécutif à une émission de télévision, ou bien une audition d'œuvre en relation avec un texte étudié en français ou encore une invention collective d'une chanson.

***

Je veux terminer cet exposé en précisant qu'il ne prétend pas être un modèle d'enseignement. Je l'ai écrit en toute simplicité pensant que cette expérience pouvait être utile à quelques-uns. Je vous ai indiqué un chemin. Il en est beaucoup d'autres en pédagogie qui mènent au même but. Le vôtre sera celui le mieux adapté à votre personnalité. Celle-ci sera d'autant plus valable que vous continuerez à vous cultiver dans tous les domaines : en musique et pédagogie bien sûr, mais aussi dans tous les arts qui sont une expression vivante de l'âme d'une époque et un indice de sa santé. Et par dessus tout cela, n'oublions pas de demeurer humains, c'est-à-dire aimants pour tous ceux que nous ne comprenons pas encore.

OPERA ET SCENOGRAPHIE (VII)

Les Miroirs d'Utopie * (2)

par Michel GUIOMAR

Nous avons dénoncé plusieurs fois l'erreur critique d'entendre comme une page pittoresque de poème symphonique descriptif à grand effet la première scène de l'Acte III de **Die Walküre,** trop souvent connue dans la seule version de concert de la **Chevauchée des Walkyries.** Dramaturgiquement indispensable, elle rassemble les trois aspects de l'Utopie wagnérienne et montre l'intérêt nécessaire de les étudier unis : La réalisation scénique idéale en est impossible et révèle un rêve de **technique utopique,** mais aussi une **utopie dramaturgique** de vouloir réconcilier deux intentions contradictoires en une seule scène, dont toute solution, illusoire, est le miroir d'une **utopie humaine fondamentale.** Pour toutes ces fonctions internes de l'œuvre, les fascinations scéniques wagnériennes avouées assument au même titre que le poids du texte ou la tension musicale, la philosophie utopique essentielle du drame :

En leur immense envolée imaginante (1) orchestrale et vocale, les Walkyries devraient emporter sur leurs montures un guerrier, contrepoids mort de l'exaltation, fardeau trop lourd pour une course de cimes et de nuages. Sans doute, ces deux éléments de scène, les coursiers et les morts, ne poseraient séparément que peu de problèmes aujourd'hui. Wagner trouve déjà le subterfuge d'entrées furtives, en nuages, d'ombres traversées d'éclairs, dans l'arrière-plan rocheux et le bois de sapins, leur retirant toute insistante lourdeur. Sans doute, encore, le poids d'un mort, déjà négligeable à de telles et surhumaines messagères dans la réalité dramaturgique, ne pose pas de problème dans la réalité scénique. Aussi n'est-ce pas de cette réalité et de la difficulté technique de la course aérienne que nous nous inquiéterions, mais des oppositions signifiantes entre les tendances exprimées, de ces deux rêves de Mort et d'Air des cimes, Götz Friedrich nous a dit cette difficulté presque insurmontable à toutes époques de rendre vraiment crédible et parfaite cette illusion nécessaire de légèreté immatérielle et de présence réelle des cadavres ; au-delà des problèmes techniques autrefois presque insolubles, c'est aujourd'hui l'appel à deux contraires qui, dans le réalisme des morts et d'une vraie chevauchée, crée une difficulté. Au moins risque-t-on de méconnaître ici certaines tendances les plus contemporaines d'abstration lyrique, de renoncement à la représentativité de l'objet au bénéfice de ses qualités de signe. Une marge, à vrai dire insaisissable, ouvre seulement parmi les jeux de lumières, d'ombres, de fantasmagories mouvantes, une voie étroite qui, entre concret et abstrait, est moins de dominer une technique que de persuader le spectateur-auditeur : Un monde trop réel risquerait aujourd'hui le ridicule d'un cadavre emporté et de chevaux sur scène. Cependant, bien des tentatives théâtrales contemporaines ne s'embarrassent pas de tels obstacles, qui multiplient, sans mésaventure sur leur audience, et transférés aux problèmes de notre temps, hécatombes, massacres, univers macabres à mises en scène réalistes et naturalistes... C'est déjà un symptôme qu'au regard de tous le cadavre héroïque wagnérien ou le coursier fassent date et trahissent leur époque et qu'ainsi le Légendaire et le Mythique, aujourd'hui peut-être plus acceptés dans leurs significations profondes qu'autrefois dans les seules apparences qui les portaient, fassent apparaître comme réalisme trop sommaire ce qui, au contraire, participa au XIXe siècle à leur sublimation scénique. Reconnaissons donc que la musique, véritable créatrice de ces objets, appelle à chaque instauration de l'œuvre et surtout à la présentation contemporaine du Mythe, la transgression de ceux-ci, en d'autres termes une Utopie.

Cependant enfin, nous avons écrit (2) que, pour cette signification profonde, les indications scéniques wagnériennes seraient aussi indispensables au texte qu'inutiles à la scène, si, ce qui est rare, il est vrai, le livret était parfaitement connu de l'auditeur, trop souvent attaché à l'apparence imaginée de l'objet scénique disparu, plus qu'au signifié. Seul, ce signe qu'il devrait entendre lui permettrait de transgresser, attente inconsciente que nous venons de dire, le visible immédiat, et de se créer son illusion pour réaliser en lui l'utopie wagnérienne. L'idéal scénographique serait de profiter même de ce retrait des apparences d'un objet pour suggérer tout de même sa signification primitive, à travers un autre, non immédiatement lié au premier, ou étranger à l'origine à toute représentation concrète. Dans l'actuelle version de Bayreuth, les éclairs qui, naguère, jetaient des ins-

* Voir « L'Education Musicale », n° 208, mai 1974.

tants de chevauchée entre des nuages, deviennent, sans intention de masque ou de subterfuge, un jeu constant de lumières mouvementant de leurs pulsations, qui donnent seulement à l'Air un rythme, les hautes nuées qui palpitent irréellement dans la profondeur de la scène, réalisant, non dans la forme visible mais dans un climat analogique de dynamisme matériel, la chevauchée des Walkyries, au contraire presque immobiles, sans armes. Au terme de cette scène, comme nous l'avons déjà étudiée (3), le glaive brisé remis par Brunnhilde à Sieglinde et l'attitude des deux femmes appellent déjà sur son thème et en marge de l'objet, présenté et reçu plus comme un enfant que comme une arme, la naissance de Siegfried qui recréera en effet Notung.

Mais en certaines scènes comme celle-ci, où la musique et le texte exprimeraient, isolés, des idéaux en apparence opposés, le pouvoir de la matière musicale peut être tel que la suppression scénique d'un détail déformerait l'idée totale de l'instant en rompant l'équilibre des antagonismes premiers, et la subjectivité du témoin ou du réalisateur ferait pencher l'œuvre autrement. Nous voudrions évoquer ce clivage qui, des deux orientations initiales, égales en intentions et inséparables conceptuellement, effacerait l'une pour ne faire retentir que l'autre, faille grave qui méconnaîtrait le deuxième plan de l'Utopie wagnérienne, ce désir de tendre l'œuvre à chaque instant inconciliables :

Dans la Chevauchée des Walkyries, au moins jusqu'à l'arrivée de Brunnhilde, aucun phénomène musical n'alourdit l'impulsion constante du bondissement, n'apporte un poids de cadavre ou le trouble morbide, appesantissant des morts, qui ne sont, mais alors très explicites, que dans le texte et sur scène et fondent même tout le dialogue initial et le jeu des walkyries déjà présentes. Or ces morts, dirons-nous, musicalement inaudibles, sont indispensables. Leurs présences éclairent et justifient les paroles cruelles et séductrices de Brunnhilde à Siegmund, en même temps que son hésitation à sacrifier le héros. Ces présences, désirées par la scène, exaltent au moins dans notre souvenir et le rentissement que nous éprouvons, avec une efficacité dramaturgique certaine analogue même à celle du leit-motiv, le combat intérieur précédent de Brunnhilde et en révèlent la mesure tragique, la dimension mythique absolue ; si le Tragique n'appartient qu'à l'humanité par une prise de conscience irréfutable de l'évidence de la Mort, l'humanisation de Brunnhilde que Wotan va lui imposer à la fin de **Die Walküre** commence dès le IIe acte, dès que tombe sur elle la contre-décision de Wotan favorisant Hunding et qu'elle défaille face au destin du couple condamné qu'elle assume alors elle-même. Ce qui se déroule maintenant, avant même qu'elle apparaisse avec Sieglinde est donc le miroir de ce qu'elle a prévu d'abord pour Siegmund, de ce qu'elle a voulu empêcher, de ce dont elle ne va subir elle-même un jour, hors du Walhalla désormais interdit, que la face d'ombre. En ce sens nouveau, cette épreuve du sommeil et la fin de son immortalité apparaîtront, au-delà du châtiment, comme une réponse à un désir d'humanité qui serait née en elle à la vue du couple traqué, plus qu'elle-même, rêve incarné de Wotan. Or la musique, glorieuse, sombrement épique, annoncerait d'immortelles félicités promises par la déesse aux héros et à Siegmund. Même des effets de profondeur orchestrale, de spatialisation que n'expliquent pas les seuls déplacements des Walkyries et visions d'arrière-plan scénique, suggèrent une envoûtante, attirante dualité de l'Ici et de l'Au-delà, de notre Monde et de l'Autre. On se demanderait donc pourquoi, connaissant l'irremplaçable joie de la Mort transgressée qu'elle devait provoquer, elle avait tant hésité à tuer pour même y renoncer. C'est donc que, **malgré Tout,** une macabre horreur presque infranchissable précède cette révélation qui se chante ici peut-être aux cadavres dans les cris des Walkyries, et que le passage de l'homme à l'immortalité est d'angoisse surhumaine telle que l'Immortelle l'a ressentie, au moins au moment où le geste de Siegmund saisissant le glaive au-dessus de Sieglinde a provoqué sa « trahison » au plan divin. Il faudrait que la vision scénographique ose affirmer ce monde macabre ; nous croyons savoir que c'est un rêve de Götz Friedrich qui, partagé entre la conscience d'impossibilité du réalisme en ce cas pourtant nécessaire, et la volonté interne de l'œuvre à exprimer le souffle de cette Mort, et au risque d'oublier et peut-être d'ignorer même le rêve de vol, insiste sur ce rôle macabre des Walkyries, auquel il reconnaîtrait sans doute la priorité à l'exclusion même de toute autre intention. Le problème de la nécessité de la représentation se pose pour lui du retour des morts pendus aux coursiers dans une scénographie contemporaine. Nous pensons qu'il s'y résoudra, mais dans quelque subterfuge éclatant...

Au moins devrons-nous persuader que l'ambivalence, ou pour mieux dire la tension contradictoire dualise et dynamise toute la scène, et la scénographie dire à la fois l'un et l'autre, le rêve de vol et la blessure mortelle, la Gloire et la Mort, effrayer par la vision d'un univers hostile et vide de l'au-delà et au moins une hantise imminente des cadavres sans complaisance pour nos regards, et exalter par la séduction de la cime haute et des voix et présences des filles de Wotan. Si la scénographie actuelle peut privilégier la seule beauté des silhouettes féminines et d'une lente chorégraphie planétaire de Wieland Wagner, on imagine qu'une scénographie au contraire trop attentive à la lettre du texte jetterait des épaves de héros déchirées par les combats.

Insensiblement un troisième niveau de l'Utopie wagnérienne s'est imposé à nous ; cette cime hantée, quels qu'en soient les fantômes, est un miroir de nos utopies, sinon d'une seule, le défi à la Mort, créateur de plusieurs rêves d'en détourner de nous la fatalité :

La gloire musicale que nous entendons est peut-être celle-là seule qui se crie d'ailleurs immédiatement et du côté des Walkyries, ivres et toutes à la joie de leur acte d'anges de la Mort violente, jeu cruel aux

vivants, innocent et naturel pour elles au point de provoquer leurs rires et plaisanteries. Ces rires, musicalement exprimés, plusieurs fois, longuement, d'une commune secousse vocale, se lisent peu dans le texte littéraire mais donnent à toute la scène avant l'arrivée de Brunnhilde un singulier climat de ricanement. Mieux encore, on en concevrait que leur immortalité, musicalement entretenue par la lancinance rythmique ascendante du thème éclatant, héroïque de la chevauchée (ex. 1) et du perpétuel appui (ex. 2 A) qui



lui est lié, plus sourd, mais plus insistant, plus bref, mais en constant jaillissement, ou enfin les stridences des cordes vives cascadant en groupes de notes presque instantanées (ex. 2 B), leur vient de cette Œuvre de Mort et que le **rêve de Vol,** d'envol aérien, indéniable, se nourrit de la Mort. En contre-coup d'ailleurs, la Vie, celle de Sieglinde et de l'enfant qu'elle porte en elle, entrée parmi les Walkyries, serait la nourriture très éphémère mais réelle du rêve analogue et contraire à la fois de Brunnhilde, que sa protégée puisse accéder aux mêmes privilèges, vivre parmi elles ? Un tel rêve, même changé en désir de fuite, est la cause et l'origine de toutes brisures qui ruinent le Rêve de Vol, l'immortalité de Brunnhilde, les privilèges des Walkyries, de Wotan lui-même en son Walhalla-prison et nécropole.

Si on reçoit en effet notre thèse que toute la page affirme une puissante impulsion de la matière musicale et de la Matière du Monde identifiées l'une à l'autre, l'une par l'autre, dans une image dramaturgique par l'élément créateur dominant de toute **Die Walküre,** l'Air, en une tentative aux intentions complexes de se purifier par destruction du maléfique reçu de la Terre, de transmuer en sérénité de cime nietzschéenne (4) sa violence (du début du Ier acte) et son souffle trop charnel, trop humain (en son irruption de printemps nocturne sur l'étreinte du couple, à la fin de ce même acte), il est naturel, évident, que la musique et la description scénique proposeraient des exigences tout à fait inconciliables, sinon dans la valorisation de cette Utopie, du thème ascensionnel de la mort à l'Immortalité, avec cette difficulté nouvelle que les bénéficiaires ne seraient pas les mêmes du début à la fin de la scène, ni les voies pour y parvenir, ni les intentions finales et les issues, entre les Walkyries, les morts, Sieglinde, Brunnhilde enfin :

1. — Une première exigence anime l'œuvre musicale d'un vrai **rêve de vol** affirmant totalement la **liberté walkyrienne,** dans un jeu en soi, sans autre but que lui-même — ce qui est définition même du Jeu — sans autre intention que d'affirmer que ces hautes figures féminines soient des émanations vivantes de la Musique. Tout un chapitre, hors de cet essai, devrait étudier ce rêve de vol wagnérien ; nous n'en pouvons dire que l'existence :

Au-delà de l'analyse psychanalytique habituelle de ces rêves, G. Bachelard fonde sur l'onirisme matériel en nous sa théorie de l'Imaginaire de l'Air en mouvement, oubliant malheureusement Wagner, à chaque instant pourtant si proche des auteurs qu'il cite. Evoquant une œuvre du poète Shelley **(La Magicienne de l'Atlas)** et les esprits qui règnent dans cet air supérieur, il commente ainsi :

> Pour ces esprits, chanter, c'est agir, c'est agir matériellement. Ils vivent dans l'air, ils vivent de l'air. Par l'air, toute la vie et tous les mouvements sont possibles (op. cit. p. 59).

On ajouterait que chant et mouvement des Walkyries, échos de l'imagination matérielle et de l'imagination dynamique, « échangent sans fin leur principe » comme le dit Bachelard des images poétiques rencontrées chez Shelley : « Tous les êtres aériens savent bien que c'est leur propre substance qui vole, naturellement, sans effort, sans mouvement d'aile ». Nous avancerions que si la substance des Walkyries est totalement musicale, elle anime tout le vol et la chevauchée, quand l'effort de l'intention d'immortalité se porte dans le mouvement : « C'est le mouvement, plus que la substance, ajoute Bachelard, qui est immortel en nous : « Le mouvement peut changer, mais il ne peut mourir » (p. 58). Pour ôter à Brunnhilde son immortalité, Wotan l'immobilise d'abord dans le sommeil, et la première phrase du châtiment immobilisait d'abord le rêve de sa fille : « Je ne t'enverrai plus en mission au Walhalla... tu ne conduiras plus de héros en ma demeure ».

Dans la mise en scène dépouillée d'aujourd'hui, depuis Wieland Wagner, les Walkyries sont seules en scène, sans coursier, sans arme et armure, sans victime, devenues pur mouvement et pure matière vocale, en une chorégraphie crépusculaire d'ombres anonymes, dont le hiératisme dénoncerait le sens du livret et l'expression de leur liberté, si l'impression n'en était donnée par le jeu des lumières et des ombres souffletées comme par la matière orchestrale. Cependant l'abandon même des signes de la Mort semble avoir aboli aussi ceux qui, trop réalistes, exaltaient pourtant la chevauchée désormais vide : les cadavres disparus, qui alourdissaient les coursiers, les coursiers ont disparu aussi et avec eux, la réalité scénique du vol ; cependant, les attributs guerriers de Mort meurtrière, les armes, ont aussi disparu, comme s'ils avaient perdu leur justification, puisqu'elles ne tuent plus. Le jeu d'éternelle et totale liberté des filles de Wotan en devient plus assuré,

et plus éloquentes les voix dont il semblerait qu'on n'écoute plus que la musicalité et non les paroles ; règne ici une Vie d'au-delà l'Espace et le Temps, et s'anime un jeu désormais purement corporel qui exprimerait une loi de scénographie lyrique :

Plus l'objet scénique, fut-il vivant, renonce à ce qui n'est pas son être même, aux décors et cristallisations accessoires, que son rôle littéraire avait primitivement créés sur lui, plus il rassemble et concentre dans la plus grande densité, dont il devient le foyer, les impacts de la matière orchestrale dont la matière littéraire n'était qu'un préalable, et plus l'écho qu'il donne, s'il est vivant, restitue la puissance de l'Utopie. A la perfection atteinte de ce renoncement, il devient à lui seul tout l'instant dramaturgique et le vrai lieu musical, scénique, littéraire.

2. — Ainsi s'offre peut-être une clef des gestes et attitudes des Walkyries du libre jeu, que nous pouvons transférer au **rêve de Mort** et à la fois à sa **transgression** en **immortalité,** car il existe des figurations macabres sans faux ou victimes exhibées, sans horreur, dont la plus grande puissance de terreur vient même de la Beauté surhumaine, inhumaine, inexorable (5). Telles, en effet, apparaissent les Walkyries ; Siegmund lui-même l'avouait à Brunnhilde : « Si grave et si belle... Tu es resplendissante et c'est religieusement que je te contemple... Jeune et belle, tu rayonnes à mes yeux mais je ne trouve en toi que froideur et dureté !... ». L'oiseau des bois dira à Siegfried qu'elle est une femme magnifique, splendide (herrlichste) ; refusera-t-on à ses sœurs la même qualité, à qui cependant Wotan rappelle qu'il leur a fait « le cœur dur et insensible ». L'inexorable est donc à peine de dire ; il se ressentira dans leur attitude commune, face aux supplications de Brunnhilde, déjà humaine, nous l'avons dit, en faveur de Sieglinde, mais déjà dans la tranquille assurance du travail de mort bien accompli, dont elles plaisantent même. En un sens autre, par conséquent, la haute violence orchestrale, le paroxysme vocal doivent également s'entendre ici comme l'effort même qu'elles accomplissent, à l'extrême des possibilités du chant et du cri, au bénéfice de leurs victimes, comme si de leur propre rêve, de leur tension dépendait la résurrection promise aux héros du Walhalla. L'ambivalence entre les deux exaltations s'accorde à l'essence imaginaire du rêve de vol, dont G. Bachelard reconnaît :

> Par sa **substance,** en effet (traduisons désormais : par cette musique), le rêve de vol est soumis à la dialectique de la légèreté et de la lourdeur (...). Autour de ces deux caractères s'accumulent toutes les dialectiques de la joie et de la peine, de l'essor et de la fatigue, de l'activité et de la passivité, de l'espérance et du regret, du bien et du mal (op. cit. p. 30).

En cette dialectique s'assemblent donc ici la gloire d'être mort et, pour les Walkyries, l'ivresse d'avoir tué ou vu mourir sous leurs regards, par leurs regards (« Celui qui a vu mon regard doit mourir », disait Brunnhilde à Siegmund), d'avoir été près de chaque victime la présence du **dernier souffle :** au-delà de cette image, la réalité puisque le vent glacial de l'au-delà devenu violemment matière orchestrale est aussi le paroxysme de ce souffle, de la voix dans l'immensité ouverte par lui au rêve d'un Walhalla accessible. En d'autres termes, cette scène est encore privilégiée, presque paradoxalement, de nous faire assister peut-être à un jeu presque quotidien d'abord : les paroles et le naturel des dialogues dénoncent ici l'habitude, la routine des crépuscules tous identiques de batailles, et cette banalité est pourtant le lieu des deux premières utopies, les morts étant le lien de la dualité. Comme les dieux rythmaient chaque jour leur immortalité à la nourriture féérique des pommes d'or de Freia, nous avons suggéré que les Walkyries vivent par le rythme des morts ; un poète fait ainsi parler **la Dame à la Faulx** (6), la Mort, dont la voix est proche du message que nous entendons ici :

> Il me faut chaque jour d'énormes hécatombes ;
>
> Je mange tous les soirs un morceau d'univers.

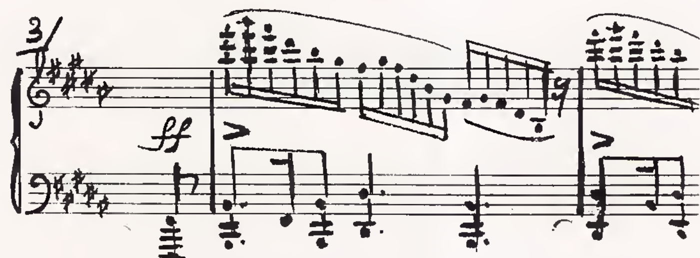
L'intérêt dramaturgique de ce soir est que tout se bouleverse, pour la première fois depuis des temps incalculés.

Au moins jusqu'à l'arrivée de Brunnhilde et de Sieglinde, le problème scénographique, pour difficile et utopique qu'il soit, reste clair, qui peut résoudre l'ambivalence primitive de la Chevauchée à elle seule destinée et de la cruauté créatrice de trangression réussie par ce jeu et transférée aux morts, par la violence vocale de l'interprétation, les effets plastiques surhumains des corps, les rapports d'ombre et de lumière, dont nous rappellerions par exemple, ce que Wieland Wagner semble avoir saisi, que le Contre-Jour est un symbole double de Mort et de révélation de son Au-delà (7).

3. — Cette arrivée change à nouveau la signification de ce rêve de vol, quelle que soit celle que nous aurions déjà ressentie ou privilégiée, car Sieglinde, femme et vivante, négation même du guerrier mort et au contraire porteuse de Vie, reste une mortelle qui n'est pas destinée à cette difficile transgression vers le Walhalla ; femme et non héros, elle porte cependant en elle un homme à naître, mais non pas à mourir. Nous ne reviendrons pas exactement sur cette **destinée de Sieglinde** (3). En y repensant, on constate à quel point l'irruption et la démarche qui va suivre jusqu'au sacrifice de Brunnhilde risqueraient d'anéantir les deux messages initiaux, walkyrien et macabre, et d'accomplir au contraire un nouveau sens musical de la Chevauchée. Le fait est d'autant plus remarquable que le renversement de situation est également total vis-à-vis du deuxième acte, quand Brunnhilde protestait à Siegmund qu'il devait, lui, mort, être conduit au Walhalla, mais que Sieglinde devait poursuivre sa vie et que sa place n'y serait pas. Siegmund évoque même alors Hella, la déesse de la Mort commune. Le contraire se passe presque sous nos yeux : Sieglinde vit et c'est elle, et non

Siegmund qui prend le chemin du Walhalla, utopie bientôt dénoncée, quand il semble bien que c'est vers Hella que Siegmund a été conduit ; dans cette Chevauchée musicalement troublée parce que détournée de son but, un rêve de cime naît, qui jonction de la Terre et de l'Air, comme le Walhalla, fait converger dans cette nouvelle tension les contradictions précédentes : Sieglinde est vivante sur le chemin du Walhalla parmi les héros morts, parce qu'elle porte, encore ignoré d'elle, l'enfant d'un héros mort, alliant en elle le rêve utopique de l'immortalité et le rêve de Mort vers laquelle elle va (« la mort seule peut me servir », dit-elle à Brunnhilde), alliance que la Walkyrie transformera en son antagonisme, un rêve de vie mortelle pour la naissance de Siegfried.

L'entrée des deux héroïnes se symptomatise musicalement par la chute de toute la tension de la page précédente. Auparavant (mesures 80 à 100, 160 à 180 et 188 à 206, environ), des rémissions parcourent la Chevauchée, non pas des chutes ou défaillances, mais bien une clarté de détente au sein de laquelle les voix s'expriment dans la joie et même dans les rires qui achèvent ou rythment ces attentes où se renouvellent au contraire l'exaltation, l'idée fixe de la Chevauchée. En contre-épreuve même, les arrivées de Walkyries, chargées de victimes, provoquent un paroxysme de la chevauchée, fortissimo, tutti orchestral, modulations au mode majeur, en Si Majeur surtout (ex. 3), aux première et troisième entrées, quand



le thème initial, en Si mineur, continue par ailleurs à entretenir un climat mineur, d'incertitude : Aux mesures 60-80, le passage de Helmwige dans les nuées jusqu'au bois de sapins ; mesures 116-122, l'approche, plus brève, de Siegrune ; mesures 122-140, celles de Grimgerde et Rossweisse, à nouveau plus triomphantes, prolongées en coda par un paroxysme des voix jusqu'à la mesure 156. Seule, au contraire, pressentie de loin, Brunnhilde ne soulève pas une telle impulsion, vite étouffée et son irruption ruine en plusieurs aggravations le climat de grandeur établie :

— Mesures 217..., sur une brusque modulation de Si Majeur en Ut mineur, presque attendu, tragique, le rythme de chevauchée est démenti par ce mode et par l'attraction lourde de la basse aux violoncelles, contrebasses et bassons, en un climat qui règne ensuite sur tout l'échange des voix étonnées des Walkyries (ex. 4).

— Mesures 268..., l'entrée véritable des deux fugitives achève la destruction de la chevauchée, quand



en quelques mesures extrêmement modulantes, chromatiques, s'annonce un Ré mineur qui, même constamment démenti, demeure l'attraction principale de toute la scène ensuite jusqu'à la révélation à Sieglinde qu'elle porte en elle Siegfried (ex. 5).



Tout le cœur de la scène se construit sur cette faille, cette pesée paradoxale de la Mort et du Tragique, puisqu'une Vie généreuse et tendue est entrée. Il faudra un dialogue pathétique pour que se transgresse ce climat et que nous comprenions que, pour atteindre le sublime du cri conjugué des deux héroïnes se transmettant leurs utopies et accueillant leurs destinées, l'affrontement à ce vide du roc élevé était lui aussi indispensable. Il fallait donc que l'exaltation se préparât de loin avant même l'entrée de Sieglinde et que le potentiel de l'accueil qui lui serait fait fût déjà dense pour l'entourer. Le rêve de vol, abordé comme un vrai jeu autonome puis comme quête d'immortalité des héros, rencontre ainsi la troisième fonction onirique d'être un prélude à l'entrée d'une mortelle et terrienne, une attente et un élancement préalables vers la cime, comme si au moment de devenir un être de scène, Sieglinde s'en trouvait déjà projetée vers elle, fortifiée, prise en charge en plein paroxysme, en plein mouvement et que le miracle de l'immortalité s'en accomplirait. Il s'accomplira en effet quand Sieglinde dénoncera l'utopie du rêve de vol, en dehors de notre scène, dans l'entre-monde et l'entre-temps des deux journées de **Die Walküre** et **Siegfried**, mais en le renversant en rêve d'enfermement de Terre et d'antre, donc de naissance, nouvelle utopie de reconquête du monde par son fils, et telle, il semble, que Wagner la déroulera, hors dramaturgie : quand s'ouvre le rideau sur le nouvel antre, celui de Mime, Sieglinde n'est plus.

4. — Il fallait enfin la présence et la densité du climat tragique de mort héroïque pour que la dernière fonction et quatrième utopie, celle de Brunnhilde s'accomplît dans la sollicitation la plus favorable au sublime du sacrifice quand elle assume l'issue de tous ces rêves d'immortalité, en les renversant, plus totalement encore que Sieglinde : son **identification à la**

terre mortelle, à laquelle elle était jusque là irréductiblement étrangère, étendue sous le sapin, entourée de feu, déjà prête ainsi au cycle d'humus et de cendres qui sera sa destinée finale, figuration parfaite du Funèbre. L'utopie s'est reconnue, s'abandonne, mais à un autre rêve qui se jugerait tout aussi improbable, la Rédemption par l'amour.

Paradoxalement donc, mais en ces renversements symptomatiques de la prise de conscience de l'irréalisable, se conjuguent, mais non pas dans les déesses immortelles et les héros, les deux éléments provocateurs initiaux de l'utopie de la Chevauchée, l'Envol et la Mort : au milieu de la scène, les deux climats de ce Jeu se révèlent riches chacun d'un pouvoir second et d'une intention destinée aux deux utopies de Sieglinde et Brunnhilde, deux femmes vivantes et mortelles qui ont renoncé au rêve de Walhalla et s'enferment, pareilles à leur mort future, en leur utopie nouvelle convergente vers Siegfried, balayant toute autre :

Au fait, en effet, que sont devenus les cadavres apportés, délaissés dans les sapins ? Dans l'aventure désormais purement féminine et dirait-on maternelle, vivifiante, nul ne le sait et ne s'en préoccupe plus ; disparus de toute allusion littéraire et scénique, on en vient à imaginer que dans la fuite éperdue devant le courroux de Wotan et dans leur effroi, elles les ont oubliés ou perdus. N'étaient-ils donc que les objets d'un rêve de meurtre, les ombres obscures d'un rêve de vol, devenus inutiles, comme les Walkyries, devant la métamorphose des utopies ? Tout cet Acte III s'accomplit ainsi comme une succession de révélations et de transmissions par lesquelles la complexité primitive de la matière musicale créatrice se purifie progressivement en délivrant chacune des utopies qu'elle contient : le libre Jeu, le Jeu de la Mort, le rêve d'Immortalité, la sublimation de la Terre mortelle. Le paradoxe de la scénographie est son devoir d'exprimer en un espace désormais presque désert, aujourd'hui presque indispensablement dépouillé à l'extrême, ce climat entier et divers, sans commune mesure, on le pressent peut-être, avec la simple euphorie de musique imitative et circonstancielle qu'admirent ou critiquent les habituels commentaires de concerts.

(A suivre.)

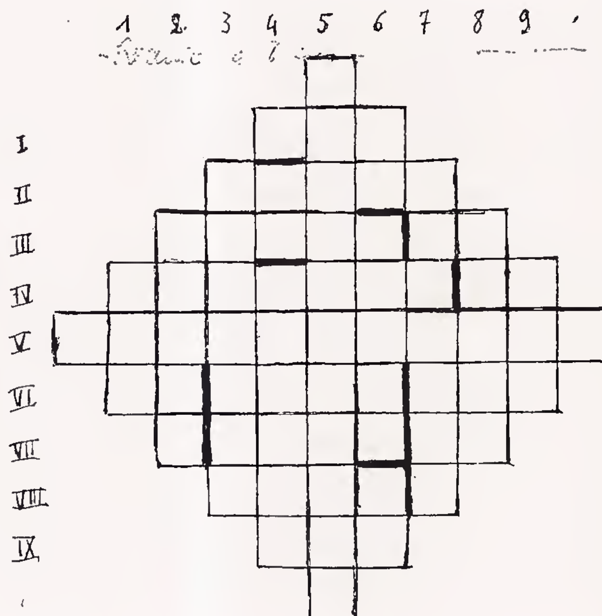
NOTES

1. Imaginante et non imaginaire que le lecteur attendait, puisque le rêve a ici une réalité scénique et une fonction créatrice.
2. De Wieland à Wolfgang Wagner; notes sur la Tetralogie, **L'Education Musicale,** n° 172, nov. 1970, p. 17/57.
3. Opéra et scénographie III, La Destinée de Sieglinde, **L'Education Musicale,** n°s 185 et 186, février et mars 1972, surtout p. 24/192 et 25/193, et 19/227 à 22/230.
4. Sur cette notion, voir G. Bachelard, **L'Air et les Songes,** Paris, José Corti, 1943, chap. V, Nietzsche et le psychisme ascensionnel, pp. 146-185.
5. Cf. notre essai : Un Paysage de la Mort, **Le Rivage des Syrtes** de Julien Gracq, **Revue d'Esthétique,** janv.-juillet 1964, XVII, N°s 1 et 2, pp. 83-104.
6. Saint-Paul-Roux, **La Dame à la Faulx** (Acte II, 4e tableau, scène III).
7. Cf. nos **Principes d'une Esthétique de la Mort** (...), pp. 56-58.

Mots croisés

de Pierre MONTREUILLE

Problème n° 5



HORIZONTALEMENT

I — Pianiste, compositeur et musicologue espagnol, mort en 1949.
II — Type de jeu d'orgue.
III — Violoniste et compositeur tchèque, Konzertmeister de Frédéric le Grand / Virtuose.
IV — On lui doit les paroles de « Chanson pour les enfants l'hiver » et « les feuilles mortes ». / Du Rhin.
V — Ecrivain belge ayant inspiré Debussy et Schönberg.
VI — Compositeur d'opérette, mort en 1892 (en phonétique) / Dieu grec amputé / Paires en doigté.
VII — . / Violoniste, maître et ami de Beethoven / Extrémité de saxophone.
VIII — Ses divinités furent chantées par Gluck / .
IX — Dans une réédition.

VERTICALEMENT

1 — En tête de partition.
2 — Quatre minimes.
3 — Ce directeur de conservatoire est l'auteur d'une célèbre méthode d'orgue.
4 — . / Initiales du gendre de Schönberg / Un oratorio de 1956 proclame celle de Jeanne (Jolivet).
5 — Saint-Saëns enseigna dans son école.
6 — Distinguent la sonatine de la sonate / Une de ses habitantes est l'héroïne d'une musique de scène de Bizet. / Initiales d'un organiste né à Toulouse en 1934.
7 — Recueil de sonates de F. Couperin.
8 — Nocturne et estival, c'est une musique de scène du XIXe ou un opéra du XXe.
9 — En bout de perce.

Un entretien de « L'Education Musicale » avec

ENYSS DJEMIL

Directeur de l'Ecole Nationale de Musique et d'Art dramatique
de Clermont-Ferrand

par Octave MOREL

O. M. — *Monsieur le Directeur, depuis combien de temps êtes-vous responsable d'un Etablissement d'engnement musical, d'un Conservatoire ?*

E. D. — Trente-trois ans de professorat dont vingt-trois années de directorat, tel est le bilan de mon tribut apporté à l'enseignement musical dans le cadre des Conservatoires.

O. M. — *Les servitures de vos fonctions et vos obligations diverses n'entravent-elles pas votre activité musicale ?... On sait que vous avez été violoniste, mais que votre vocation essentielle est la composition musicale. Avez-vous le temps de composer ? Quels sont vos projets dans ce domaine ?*

E. D. — Sans doute la composition comme la direction d'orchestre n'ont été pour moi au départ que des succédanés d'une vocation de violoniste détruite par la guerre, et notamment par plus de six années de France Combattante. Mais on ne s'enferme pas dans la nostalgie quand on aime son art et, malgré la lourdeur de l'administration, l'éloignement de la capitale, les exclusives des coteries, la méfiance des éditeurs, je travaille sans relâche... la nuit, bien sûr ! Dix ouvrages importants jalonnent ces cinq années de vie clermontoise. J'ai actuellement en chantier une symphonie pour cordes, un concerto pour saxophone et orchestre, une suite pour guitare et plusieurs chœurs à trois et quatre voix. J'écris exclusivement pour mes amis...

O. M. — *Il nous a été donné, pour notre plus grand plaisir, de suivre votre activité de chef d'orchestre. dans le cadre de vos fonctions ; mais quelles sont les Sans doute pouvez-vous tenir régulièrement la baguette possibilités d'un artiste dans votre situation vis-à-vis des grandes associations (anciennes, ou nées de la réforme régionale) et de l'O.R.T.F. ?...*

E. D. — Oui, j'ai encore la grande chance de diriger des concerts dans ma ville, ce qui me procure la joie de servir entre autres la musique française et nos compositeurs contemporains. Il m'arrive aussi parfois d'être invité dans une autre ville, et c'est une joie pour moi que cette expérience et cette preuve d'amitié. Les grandes sociétés parisiennes nous ignorent en général, bien que j'aie jadis apporté ma pierre en tant que violoniste à l'O.S.P., chez Lamoureux, chez Colonne, à la Société des Concerts, etc. On s'oublie vite, dans ce tourbillon musical ! Je ne suis pas contre la réforme ; bien loin de là. Mais hélas, comme dans tout bouleversement, certains bons serviteurs de la musique ont disparu de la scène ; les possibilités de diriger un concert se sont raréfiées... La profession se centralise... et s'organise : est-ce un bien ?

O. M. — *Parallèlement à votre activité musicale, vous vous êtes offert le luxe assez exceptionnel d'être à deux reprises Docteur de l'Université avec félicitations des Jurys : pouvez-vous nous rappeler dans quelles circonstances ?*

E. D. — Ne parlez pas de luxe, je vous en prie, mais de nécessité ! Licence et doctorats (3e cycle et Université) m'auraient sans doute permis d'exercer honnêtement les fonctions de maître-assistant de Littérature française et d'avoir ainsi plus de temps à consacrer à notre art. Car je ne suis pas sûr que ce sont les professionnels qui font le plus de musique et la connaissent le mieux ! Mais dans l'Education Nationale, les nominations ont aussi leur caprice. Je ne regrette rien cependant On se prend toujours au jeu, surtout quand on a pour sujet de thèse la belle figure de Guy Ropartz.

O. M. — *Votre réponse nous entraîne évidemment à évoquer votre admiration et votre attachement pour Ropartz. Ce grand compositeur fut, comme vous, Directeur de Conservatoire, à Nancy et à Strasbourg. Pensez-*

vous que son apostolat magnifique n'eût pas connu de nos jours un aussi naturel rayonnement ?

E. D. — Je crois sincèrement que je puis dire que je fus son élève : lui seul m'a appris le peu que je sais. Par son exemple surtout, par sa conversation aussi, et par l'étude de son œuvre immense. Quiconque aurait travaillé à fond l'œuvre de Debussy, de Ravel ou de Messiaen pourrait se réclamer disciple de l'un de ces maîtres.

Pour que le merveilleux rayonnement de Ropartz eût été encore possible de nos jours, il eût fallu tout d'abord que, en dépit de la surpopulation, du rythme accéléré de la vie, la multiplicité des problèmes municipaux, la valeur relative des diplômes, références et recommandations, une telle personnalité soit découverte et choisie. Puis il eût été souhaitable que le premier magistrat de la ville donne à ce grand musicien le droit et le devoir d'être le véritable chef musical de sa ville. Car, croyez-moi, la spécialisation et la centralisation sont, dans ce domaine, des notions dépassées et dangereuses. Ropartz fut ce chef idéal à Nancy et Strasbourg Vouloir l'iimiter serait illusoire et présomptueux. L'exemple reste ; et c'est un réconfort ainsi qu'un stimulant pour un directeur sincère, décidé à composer, quand même dût-il essuyer les refus des éditeurs, des organisateurs de concerts, des virtuoses trop routiniers... dût-il même être condamné à n'être jamais joué !

O. M. — *Indépendamment de l'ouvrage de base que vous avez consacré à Guy Ropartz à la recherche de sa vocation, n'envisagez-vous pas une autre étude, purement musicale, consacrée au compositeur de* Pêcheur d'Islande ?

E. D. — Votre question est presque un vœu. Mille excuses si je l'ai devancé. Bien sûr, Ropartz est d'abord un musicien et, en dépit des deux bons ouvrages de Lamy et de Kornprobst, il faut analyser cette grande production musicale. L'éminent musicologue Jacques Chailley m'y encourage, malheureusement, j'ai bien peu de temps à moi et ce sera long...

O. M. — *Les cruautés de la centralisation dont nous parlions tout à l'heure n'étouffent-elles pas, à votre avis, l'essor de petites capitales comme Clermont-Ferrand ; et le rayonnement de votre Conservatoire sur l'Auvergne suscite-t-il des vocations dans cette province de plus en plus abandonnée, dépeuplée... ?*

E. D. — C'est vrai, mais il ne faut peut-être pas parler de cruauté, car la cruauté est en général consciente. C'est plutôt une méconnaissance des valeurs et des efforts régionaux qu'il faut évoquer. Quel dommage que la distance Paris-Clermont soit si longue ! 13 concerts annuels avec 13 beaux programmes, c'est quand même bien pour une petite ville de France et cela mériterait un encouragement !

O. M. — *Les contacts entre enseignants et étudiants, entre organisations musicales et public vous semblent-ils valables ? Les organisations ont-elles une vie réelle comme en Grande-Bretagne ou en Allemagne ? Existe-t-il des Amis du Conservatoire, des J.M.F., des Amis de l'orgue, ou autres ?*

E. D. — Excusez-moi de ne pas m'étendre sur ce sujet : vous savez à quel point je suis partisan des rapports culturels et amicaux et combien je souhaite l'unité, avec le respect de toutes les valeurs.

O. M. — *Quelles sont les classes existantes à Clermont-Ferrand ? Y a-t-il des vœux à exprimer ?*

E. D. — Sur ce point non plus je ne m'étendrai pas, car Clermont possède toutes les disciplines musicales dont bénéficient les grandes villes. Les adeptes de la guitare et du clavecin font cependant entendre leur voix. Comme je les comprends !... C'est une question de budget et de temps.

O. M. — L'Education Musicale *a annoncé récemment, avec un plaisir évident, la création d'un enseignement spécialisé du Carillon au Conservatoire de Tourcoing Ne pensez-vous pas qu'il appartient aux Conservatoires de régions caractéristiques, et l'Auvergne en est une, de maintenir parallèlement à l'enseignement de la musique dite « classique », celui de la musique traditionnelle ?*

E. D. — L'Auvergne est le pays de la cabrette et de la vielle. Celles-ci pourraient mettre en évidence un folklore coloré, aux rythmes caractéristiques, et qui mérite d'être connu. Aussi, pourquoi pas la création d'une classe de traditions musicales populaires au Conservatoire ? J'en suis partisan ainsi que de nombreux Clermontois. Mais voyez-vous, il n'y a rien de tel qu'un Parisien transplanté pour aimer l'Auvergne. Et c'est parmi les citoyens de Belleville et de Ménilmontant que se recrutent la plupart des signataires pour la résurrection d'un art national !

O. M. — *Gageons aussi quelques Chinois : car nous avons été très sensibles à leur courtoisie envers le Président Pompidou lors du Concert qui lui a été offert durant son voyage en Orient... mais n'anticipons pas ! Merci Enyss Djemil pour cet entretien que vous avez consacré à notre revue, avec tous les vœux de notre équipe pour que vos suggestions soient entendues et pour que nous ayons le plaisir de voir s'étendre l'audience de vos œuvres.*

par Yves HUCHER

MES CHRONIQUES AZURÉENNES

LES ORGUES A NICE

La Côte d'Azur serait-elle en passe de devenir un des hauts lieux de l'orgue ? Après La Colle-sur-Loup, La Turbie et autres lieux, voici que Nice peut être fière de l'œuvre entreprise dans ce domaine. On dira, non sans raison, que la « présence » et le « rayonnement » de Pierre Cochereau, Directeur du Conservatoire de Nice, ne sont pas étrangers à l'événement. Et que ce propos nous soit une occasion de signaler, à la veille de son départ pour le Japon, la présence du titulaire des orgues de Notre-Dame de Paris, en l'Eglise Réformée de Nice dont il a voulu inaugurer lui-même l'instrument. Au cours d'un concert où l'on entendit la cantatrice Josette Fontana-Tairraz et Gaston Cagnon, trompettiste, Pierre Cochereau participa aux exécutions d'œuvres de Hændel, Bach, Corelli, Vivaldi et Albinoni, avec le concours de l'Orchestre de Chambre du Conservatoire de Nice, dirigé par Frédéric Geispieler et dominé par les violons de G. Gaglio, G. Amadi, D. Lagarde, et surtout par le beau violoncelle de Ch. Reneau. Mais ces artistes ne nous en voudront pas de dire ici que le grand moment de ce concert, pour lequel on cherchait en vain la plus petite place libre, fut les Cinq Chorals improvisés sur le nom de Bach et Cinq thèmes donnés. Il faudrait une longue page pour commenter ce qui, à partir d'un certain degré dans l'exécution et la structure, cesse d'être une « improvisation » et devient œuvre de beauté qu'on aimerait saisir et garder. Ce qui pourrait n'être qu'un exercice de haute voltige devient un moment d'intense émotion, et plus encore dans cette minute finale, où, les grands jeux refermés, Pierre Cochereau, par une coquetterie dont il a le secret, nous entraîna avec lui dans son rêve.

Quand ces lignes paraîtront, Nice aura connu un autre événement d'importance : l'inauguration des grandes orgues restaurées de la Cathédrale Sainte-Réparate (20, 22, 25 et 30 mai).

PRINTEMPS MUSICAL A NICE

Ne quittons pas Nice sans parler du Printemps Musical, donné par l'Orchestre Philharmonique de Nice, qui se déroule tous les samedis, à 17 heures, du 27 avril au 22 juin, et est dirigé tour à tour par Paul Jamin, Directeur de la Musique, Jean Lapierre, chef d'orchestre, et les chefs « invités », Fernand Quattrocchi et Pierre Montpellier. Par un geste que nous apprécions particulièrement, Denis Sermesant, hautboïste, Ch. Reneau, violoncelliste, Henri Mazioux, violon solo, se détachent de l'orchestre où ils sont des chefs de pupitre, pour jouer en solistes ; mais la place est faite aux maîtres invités, les pianistes Yury Boukoff, Andor Foldès, et le duo Billard-Azaïs, les violonistes Catherine Courtois, Devy Erlih et Ruggiero Ricci et la harpiste Elisabeth Fontan. Et ce qui frappe plus encore, c'est la composition des programmes où brillent les noms de Chostakovitch et Katchaturian, de Britten et de Jacques Ibert. Nous avons déjà entendu une **Tragédie de Salomé,** de Florent Schmitt, qui avait bénéficié de soins minutieux aux répétitions, cela s'entendait au poli et à la fougue de l'exécution publique. Si quatre de ces concerts n'ont pas de thème particulier, les autres peuvent se définir par un titre ; ainsi « La Musique conte... », un « Festival de musique russe » et pour finir en beauté, le 22 juin, un « Festival de musique française », dirigé par Pierre Montpellier dont le **Concerto de Sardaigne** pour violon et orchestre voisinera avec **les Notes de la Nuit,** de Marcel Landowski. C'est assez, sans nul doute, pour souhaiter que nombre de nos lecteurs aient la chance de pouvoir venir sur la Côte avant les « juillettistes » et les « aoûtiens »...

IIIe FESTIVAL DU JEUNE SOLISTE D'ANTIBES-JUAN-LES-PINS

C'est dans le même espoir que nous parlerons maintenant du Festival du Jeune Soliste d'Antibes, troisième du nom, et dont les deux premiers concerts ont marqué une nette recrudescence du public par rapport à l'an dernier : beaucoup de « voisins » de Nice ou de Toulon, beaucoup de « mélomanes d'ailleurs » et beaucoup d'étrangers. Le premier « jeune soliste » fut le violoniste Hervé Le Floch qui témoigna d'une sûre technique et d'un très ferme sens musical par son interprétation du **Concerto** de Max Bruch.

Ce Festival bénéficie du patronage de M. Gallois-Montbrun, Directeur du Conservatoire de Paris, et des soins attentifs de M. Pierre Merli, maire d'Antibes, et de son Conseil municipal. Ses « responsables », les animateurs de la section « Culture-Loisirs-Musique », ont réussi à rassembler cette saison DOUZE jeunes solistes dont trois chefs d'orchestre, en six concerts. Les trois chefs d'orchestre sont Jacques Mercier et Jean-Marc Cochereau qui obtinrent ensemble, en 1972, leur premier prix de direction au Conservatoire de Paris, et une jeune femme, Helen Quach, née à Saïgon, et qui vient en France en passant par l'Italie, la Sicile, l'Australie et l'Amérique où elle fut l'assistante — déjà ! — de Leonard Bernstein. Les solistes ? Nous aurons l'occasion d'en reparler en rendant compte des prochains concerts (3 et 17 mai, 7, 14 et 28 juin) qui bénéficient du concours de l'Orchestre de l'O.R.T.F. de Nice-Côte d'Azur, et de la direction, pour trois des six concerts, de Pol Mule, qui a su donner à cet ensemble une cohésion et une qualité au-delà du commun.

ET A MONTE CARLO...

Toute la vie monégasque, et sa vie culturelle et artistique au premier plan, est actuellement orientée vers la célébration du vingt-cinquième anniversaire du règne du prince souverain, ce qui sera l'occasion de mettre en lumière les ressources musicales du pays.

Edouard Van Remoortel avec le pianiste Werner Haas en soliste, et Carlo Zecchi ont dirigé deux concerts. Le nouveau violon solo de l'Orchestre National, Sidney Weiss, était le soliste de ce dernier. Un troisième concert bénéficiait de la double présence de José Iturbi, qui jouait et dirigeait le **20e Concerto** de Mozart, et qui donna une remarquable interprétation de **La Mer** de Debussy. Après sa saison d'opéra, l'Orchestre reprenait sa place sur la scène du Palais Garnier, cela pour notre plus grande joie.

Il redescendait dans la fosse... d'orchestre pour accompagner les représentants du **Ballet National Néerlandais,** lors des Fêtes de Pâques, mais avant l'éclosion des muguets de mai, donnait, sous la direction de Massimo Freccia, étonnant de lucidité et de fougue, une interprétation de la **2e Symphonie** de Rachmaninoff — première audition en Principauté — qui réussit à nous faire oublier les longueurs nullement « divines » de cette œuvre. Comme Gabriel Tacchino signa une très personnelle exécution du **2e Concerto** de Saint-Saëns, il nous fut possible de nous consoler de la maladie du flûtiste Severino Gazzelloni qui devait donner en création mondiale un **Concerto** écrit par Virgilio Mortari en l'honneur de S.A.S. le Prince Rainier III.

Ce concert faisait partie d'un cycle organisé par le service des Affaires Culturelles de la Principauté en collaboration avec l'O.R.T.F., cycle qui fut retransmis par France-Culture.

Comme nous souhaitons que nos lecteurs aient pu bénéficier de ces quatre soirées ! Ils auront goûté avec nous l'enchantement dans lequel nous plongea le Quintette Pro Arte qui donna une profonde et magistrale interprétation du **Quintette** de Franck. Ils auront retenu du troisième concert tout le charme pastoral qu'exhala la **Sonate op. 38** de Brahms interprétée par Simone Pierrat et Lucien Kemblinsky, avant que Henri Revelli, Lane Anderson et Denis Weber ne trouvent d'emblée une communication heureuse — celle que l'animateur des « Schubertiades » eût aimé — pour interpréter le **1er Trio** de Schubert. Enfin, ils auront entendu, lors du dernier concert, le chanoine Carol, organiste de la cathédrale de Monaco, et la maîtrise sous la direction de Philippe Debat ; ils auront apprécié la musicalité du baryton Michel Carey et de la jeune soprano Michèle Battaini. Ils auront, même à la radio, pu apprécier la perfection et l'ardeur de **L'Ensemble de cuivres de Monte Carlo** que René Croési a su mettre au plus haut rang, par un fervent travail et de fréquentes apparitions en public.

On le voit, ce « printemps musical » sur la Côte d'Azur est prometteur d'un bel été dont nous donnerons un calendrier aussi complet que possible dans le prochain numéro.

ERRATUM

A propos des **Deux épigrammes de Voltaire** mises en musique par Jacques Chailley, le lecteur voudra bien corriger comme suit mon compte rendu du mois dernier :

... pétillante d'esprit : de quoi crever — comme le serpent d'Arouet ! — mais ici, ce sera crever de rire, en mettant en place ces deux charmantes minutes de musique.

Octave MOREL.

EPREUVES BACCALAUREAT

« L'Education Musicale » publie régulièrement les textes des épreuves des divers examens et concours (C.A.P.E.S. - Baccalauréat option A 6 - etc.).

Parce que cela rendrait grand service à vous tous, amis lecteurs, qui souvent les avez réclamés, elle serait heureuse de publier également les textes de l'EPREUVE FACULTATIVE du Baccalauréat, ainsi que ceux du Bac A6.

Veuillez, s'il vous plait, nous faire tenir le plus rapidement possible les textes des dictées musicales, du solfège, etc. de ces deux examens (sessions 1974).

Merci d'avance.

PEDAGOGIE DE LA DANSE ET DE LA MUSIQUE

par Aline PENDLETON

L'IMPORTANCE DE L'ECOUTE

Une expérience récente de collaboration entre les Ballets Modernes de Paris et une équipe de Pédagogie musicale active a permis aux deux parties de se poser les premières questions susceptibles de les acheminer vers une meilleure compréhension mutuelle.

L'action du danseur est faite de bondissements et rebondissements, obéissant à une certaine mathématique dans l'alternance « élans-chutes ».

Mais, aux yeux du profane, il semble, parfois, manquer, pour sous-tendre cette activité visible, une ligne intérieure invisible ; une lame de fond projette les vagues à la surface mais quel est le fil conducteur qui relie, sans ruptures, les éléments des séquences dansées, entre eux, et avec la musique qui les soustend ?

Pour un danseur qui posséderait cette armature intérieure, il n'y aurait aucun point mort ; porté par la force de l'esprit, il serait comme arraché à la pesanteur, dans le sens où — à la limite — le yogi parvient à des expériences de lévitation, et semble planer sur un tapis d'air.

L'origine de cet allègement du corps est la RESPIRATION : une pression du diaphragme entraîne une poussée ascendante du corps, plus forte que la pression atmosphérique et crée une sorte d'aspiration vers l'espace. Le danseur devient un être à l'échelle cosmique, mû par une tension convergente du corps et de l'esprit.

Dans la recherche d'un tel accomplissement, que peut apporter l'**initiation musicale** aux apprentis-danseurs ?

— L'élément vital commun au musicien et au danseur est le **souffle** et son utilisation contrôlée.

— L'élément différentiel est l'ECOUTE, indispensable aux musiciens, mais trop souvent traitée en élément secondaire par les danseurs.

Par contre, si l'**écoute** est parfois insuffisante chez le danseur, le RYTHME vécu par le mouvement est une pratique inconnue dans la Pédagogie musicale traditionnelle.

C'est une des forces vives de notre **Pédagogie musicale active** d'en avoir pris conscience et d'avoir entrepris de combler ce manque en travaillant avec des personnalités telles que la danseuse athénienne **Polyxena Mathey** ou le danseur **Jean Serry,** Professeur au Conservatoire de Dijon, et en inaugurant un cycle de recherches en commun avec le groupe de Françoise et Dominique **Dupuy** : les « **Ballets Modernes de Paris** ».

Certes, le danseur peut danser sans incitation musicale, mais il y a toujours une impulsion rythmique.

Deux rythmes fondamentaux existent en chaque être :

a) le battement du **cœur,** pulsation qui s'impose à nous, sans possibilité de contrôle de notre part ;

b) la **respiration,** que nous pouvons diriger, et qui donne à la danse son expression dramatique et ses structures rythmiques.

Or, on peut résumer très schématiquement la formation des danseurs selon deux Ecoles :

a) la Danse classique, basée sur un équilibre des extrémités (bras et jambes) et un déplacement des points d'appui qu'offrent ces membres ;

b) la Danse moderne, dont l'élan part du centre respiratoire, c'est-à-dire du diaphragme, et irradie dans le corps tout entier.

Les deux modes d'expression se déroulent dans l'**espace,** dont le danseur est obligé, à chaque seconde, d'être conscient.

L'élément « **temps** » joue-t-il un rôle aussi important ? Où pourrait-il le jouer ?

C'est ici que la Musique peut intervenir pour développer une meilleure **écoute :**

— du déroulement rythmique dans le temps ;

— de l'« arsis » et « thesis » de l'arabesque mélodique ;

— de la puissance suggestive des harmonies et des timbres ;
en un mot, de tout ce qui dépasse la métrique et l'homophonie pour devenir dynamique et polyphonie.

Nous pouvons donner aux apprentis-danseurs un synonyme (sur le plan intellectuel) des « barres d'appui » auxquelles ils se tiennent pour faire leurs exercices journaliers, en soulignant pour eux :

— la structure des phrases musicales, avec leurs désinences féminines et masculines ;

— l'existence de la ligne imaginaire, mais réelle, qui relie entre eux les sons émis par une voix ou un instrument, créant ainsi la mélodie ;

— l'identité du soutien offert par le souffle au chant et au geste ;

— la simultanéité ou le divorce entre les accents rythmiques et métriques ;

— la rigueur des formes ;

— la nécessité de faire passer le foisonnement de l'instinct par le goulet étroit de la connaissance pour que s'épanouisse la fleur de l'expression artistique ;

— en mot : les aider à ECOUTER.

Nous sommes tous des êtres triples : corps, sensibilité, esprit. Nous, musiciens, partons trop souvent d'une branche de cet arbre de vie qu'est la personne humaine, en négligeant la « racine » qui est « mouvement », et sans laquelle il n'y a pas de traduction extérieure du message intérieur.

Obligé d'« intérioriser » la dynamique du souffle dans le chant ou dans le jeu instrumental, le musicien doit trouver une expression si vivante qu'un danseur puisse la transposer en geste :

Un fil de l'âme relie alors musicien et danseur.

Un grand poète, Giani Esposito, vient de disparaître prématurément. Il composait lui-même les poèmes qu'il récitait, il les mettait en musique et les chantait en s'accompagnant au piano. Une danseuse interprétait sur scène l'essence des idées exprimées par le poème et en prolongeait la résonance.

Une sorte de triangle d'or se dessinait entre luimême, la danseuse et le public, le long des branches duquel circulait un mystérieux courant et s'instaurait un dialogue silencieux et profond.

Après une séance, au cours d'une conversation, il nous dit que tout leur travail consistait à épurer leurs trouvailles, à élaguer, pour traduire avec sobriété le message essentiel, dépouillé du magma rebutant de la sensiblerie.

J'ai souvent pensé à cette confidence en essayant de travailler avec les danseurs.

Il va de soi que la technique chorégraphique d'une part, les techniques vocales et instrumentales d'autre part, doivent être acquises ou en voie d'acquisition pour qu'une collaboration efficace puisse naître.

Mais il est certain qu'à partir de ce stade, les échanges les plus fructueux peuvent s'établir, échanges dont beaucoup d'entre nous éprouvent un secret désir sans savoir ou oser les réaliser.

Je terminerai par une anecdote qui m'a beaucoup frappée.

On m'avait adressé un enfant qui disait aimer la Musique et, en particulier, le piano, mais se refusait obstinément à travailler cet instrument.

Comme je venais de l'introduire dans mon studio, je fus retenue quelques minutes par un appel téléphonique.

En rentrant dans la pièce, je trouvai l'enfant en extase devant une vieille guitare qui ne possédait plus qu'une corde. Il pinçait délicatement cette corde unique, l'écoutait résonner attentivement, et la résonance semblait prolonger en lui un rêve sans limite. Il ne m'avait même pas entendue entrer !

Je l'entraînai près du piano, soulevai le couvercle et lui révélai l'expérience bien connue :

On frappe assez fortement une des touches graves du clavier, tout en mettant la pédale pour prolonger le son. Si on écoute patiemment et assez longuement, une suite de sons, nés du premier, s'étage vers le haut suivant des rapports d'octaves, de quintes, de quartes, de tierces et de secondes, dont la succession sonore obéit aux lois de l'acoustique.

L'enfant médusé voulut renouveler l'expérience une dizaine de fois, comme touché à chaque fois par une découverte et une émotion nouvelles.

Toutes les leçons que je réussis à lui faire accepter par la suite commencèrent, pendant des mois, par cette patiente expérience, qu'il ne se lassait jamais de revivre, car elle lui avait ouvert le monde de la communication avec la Musique.

Si nous savions **écouter** longuement, patiemment, les résonances les plus secrètes des êtres, de leurs paroles, de leurs silences, de leurs gestes, à quelle entente, à quelle paix profonde n'atteindrions-nous pas, à travers le monde ?

NOTRE DISCOTHEQUE

par Jean MAILLARD

• **AFRIQUE — Complaintes et Incantations — 30/33 HARMONIA MUNDI HMU 946 B g.u.**

Depuis de nombreuses années, Simha Arom consacre son activité à l'ethnomusicologie et très particulièrement à la République Centrafricaine d'où il rapporte, en collaboration avec Geneviève Dournon-Taurelle ces complaintes et incantations qui se répartissent en quinze séquences musicales réunissant des chants d'amour, rituel, de pleurs, de malédiction, de deuil, de moquerie joints à des berceuses et des danses.

• **STRUMENTI POPOLARI EUROPEI n° 1 — La zampogna — 30/33 ALBATROS VPA 8148 St**

Cette Collection italienne consacrée aux instruments populaires d'Europe s'ouvre avec une gravure consacrée à la **zampogna,** c'est-à-dire la cornemuse. Ce premier disque réunit les plus célèbres cornemuses d'origine celtique : Galice, Bretagne, Irlande et Ecosses. La réalisation, due à Roberto Leydi et Bruno Pianta, est fort intéressante, avec une substantielle notice technique (en italien) et une iconographie sommaire, mais judicieuse. Les documents sonores sont parfaits, à l'exception de la **Muñeira** qui n'est pas d'une exécution très satisfaisante. Mais bravo pour les trois exemples de biniou-koz et bombarde par Daniel Philippe et Yann Le Bars de Bourbriac, et pour le **kan a diskan** (Chant du meunier) par deux chanteurs de Scrignac. La partie irlandaise est très bonne avec une jig (uillean-pipe et guitare), une page d'O'CAROLAN (1670-1738) pour un groupe réunissant flûte, uillean-pipe, banjo et guitare et **The Lark's song** (uillean-pipe et guitare). Les pipers Alex Steward (Marche et réel) et plus encore Calum Johnston (exécutant le pibroch **Mackintosch Lament)** sont très réputés : leur exécution est parfaite. Le chant solfégique des thèmes de cornemuse **(canntaireachd)** par Marry Morrisson, de l'Ile de Barra (Hébrides) est certes curieux, mais d'une pureté de style fort douteuse. Cette nouveauté ALBATROS mérite néanmoins très largement le Grand Prix dont l'a gratifié la Critique discographique italienne.

• **Billy Pig, The Border Minstrel — 30/33 LEADER SOUND LTD, LEA 4006 mono (5 North Villas, Londres N.W. 1).**

The **Border,** c'est la frontière entre l'Angleterre et l'Ecosse, marquée par le célèbre Mur d'Adrien. Au Sud-Ouest, le Northumberland : province étrange et captivante par ses coutumes et ses échos de dialecte celtique. Billy Big maintient la tradition de l'élégante **northumbrian small-pipe.** Sujet d'étonnement pour le Français qui connaît tout juste le **bag-pipe,** voici une élégante musette à sonorité de clarinette. Geoffrey Chaucer en parlait déjà au XIVe siècle, puis plus tard Shakespeare. Elle s'est transformée sous l'influence de la musette de salon des Emigrés français de la Révolution. C'est un disque insolite et enchanteur.

• **Henry PURCELL, Cinq anthems, Deller Consort — 30/33 HARMONIA MUNDI HMU 233 x g.u.**

Disque admirable, réalisé par Alfred Deller et son Consort, réunissant pour la circonstance quatorze voix et sept cordes. On a pour accoutumé d'établir un parallèle entre le **motet français** et l'**anthem anglais** de la même époque. Les **Anthems** de Purcell sont mal connus sans doute à cause de leur caractère plus recueilli que pompeux, et leur ignorance générale du grand chœur : mais quelle sincérité d'accents dans ces divers psaumes ! **Praise the Lord, ô Jerusalem ; O Lord, rebuke me not ; Save me, o God ; Why do the Heathen so furiously rage ?** et **Praise the Lord, my soul.** Les voix solistes chantent souvent en ensemble vocal s'opposant au groupe vocal complet ; on trouve d'expressifs solos, comme celui confié à la basse dans la dernière œuvre **(Psaume 103).**

• **Récital Kathleen Ferrier, pages de Bach, Hændel, Gluck et Mendelssohn — 30/33 DECCA 7169 St.**

Sachons gré à la Firme DECCA de rassembler les

enregistrements épars, réalisés voici près d'un quart de siècle par l'inoubliable Kathleen Ferrier. Découverte par Bruno Walther, cette cantatrice d'exception, au chaud registre de contralto, à l'expressivité vocale inoubliable, est passée parmi nous comme un souffle léger. Et les enregistrements qu'elle a réalisés sont autant de témoignages d'un être en tous points admirable. Les cinq extraits de la **Passion selon Saint Matthieu** de Jean-Sébastien BACH (1685-1750) sont interprétés en anglais **(My Master and my soul ; Ah ! now is my Saviour gone ; Have Mercy, Lord, on me ; O gracious God** et **Ah, Golgotha !).** On trouvera encore le beau Largo de **Xerxes, Ombra mai fu** de G.-F. HÆNDEL (1685-1759) et, du même, l'air **Art thou troubled,** de **Rodelinda** ainsi qu'un air d'**Orphée et Eurydice** de C.-W. GLUCK (1714-1787) : **What is life.** Le London Symphony Orchestra et les Chœurs sont dirigés par Sir Malcom Sargent.

Deux airs d'**Elie,** alias **Elijah,** de Félix MENDELSSOHN (1809-1847), sont accompagnés par The Boyd Nell Orchestra : ils complètent opportunément l'ensemble.

- **Pages de G.F. HAÆNDEL, C.P.E. BACH, F.X. RICHTER, C.W. GLUCK et Michel HAYDN, Kurt Redel et Orchestre Pro Arte de Munich — 30/33 ERATO STU 70809 g.u.**

Anthologie de pages de musique baroque de bon aloi. Baroque germanique qui fait appel à d'agréables extraits de partitions : **Chaconne en la Majeur** de G.F. HÆNDEL (1685-1759), **Introduction et fugue,** premier mouvement de la **Sinfonia en sol mineur** de Franz-Xaver RICHTER (1709-1789), **Sinfonia en si bémol majeur n° 2** de Carl Philip-Emmanuel BACH (1714-1788), musiques diverses des ballets de **Don Juan, Orphée, Armide,** de Christophe W. GLUCK (1714-1787), **Nocturne** et **Adagio Cantabile** de Michel HAYDN (1737-1806).

- **Tomaso ALBINONI, Concertos pour violon, pour hautbois et orchestre, Adagio en sol mineur, Ensemble I Musici — 30/33 PHILIPS Invitation à la Musique 65 33 001 st.**

On ne pouvait évidemment mieux ouvrir ce concert Albinoni que par le « **célèbre Adagio** » composé il y a à peine vingt ans par Remo GIAZOTTO d'après un élément mélodique et la basse chiffrée d'une Sonate inachevée. C'est avec les divers Concertos réunis ici que cette nouveauté prend néanmoins toute sa dimension et son intérêt : celui-ci réside à la fois dans l'illustration de la forme du Concerto grosso et dans les timbres du violon ou du hautbois. Les **Concertos pour violon en si bémol majeur op. 9 n° 1** et **sol mineur op. 10 n° 8** sont respectivement interprétés par Félix Ayo et Roberto Michelucci. Les **Concertos de l'opus 9** sont au nombre de douze. Dédiés au Prince Electeur de Bavière, ils parurent à Amsterdam vers 1722. Les **n°s 1** (ici enregistré), 4, 7, 10 sont écrits pour violon. Les n°s 2, 5, 8 et 11 sont pour hautbois seul et les n°s 3, 6, 9 et 12 font appel à deux hautbois. Les trois aspects de cet opus 9 sont donc représentés ici, puisqu'on trouve outre le **Concerto pour violon** déjà mentionné, le **n° 8** avec Leo Driehuys et le **n° 3** avec Heinz Holliger et Maurice Bourgue.

- **Josef HAYDN — Les Concertos pour violon, Gérard Jarry et Orchestre de Chambre J.-François Paillard — 30/33 ERATO STU 70 770 g.u.**

Marc Vignal nous apprend que quatre Concertos **Concertos pour violon** sont effectivement dûs à Josef Haydn, sur les neuf qui sont généralement attribués au maître autrichien. Recensés par Hobocken, ils sont respectivement en ut, ré, la et sol majeur. Le second étant « en déficit », euphémisme pour le déclarer perdu, ce grand Prix du disque 1974 de l'Académie Charles Cros offre donc une intégrale. Le **n° 3** en la n'a été découvert qu'en décembre 1949 dans la Bibliothèque de l'Abbaye de Melk, d'où son titre : **Concerto de Melk.** On peut toujours espérer retrouver le second dans de semblables conditions. Gérard Jarry pénètre parfaitement l'esprit baroque de ces pages, et l'émotion romantique du temps médian du **Concerto n° 4 en Sol majeur.** Une fort belle nouveauté ERATO.

- **W.A. MOZART, Concerto pour piano n° 21 en ut majeur K. 467 ; trois Rondos K. 382, 386 et 511. M.-J. Pires et Orchestre de Chambre de la Fondation Gulbenkian de Lisbonne, dir. Th. Guschlbauer — 30/33 ERATO STU 70 819 g.u.**

Disque promotionnel qui attire l'attention sur un magnifique **Concerto pour piano en ut majeur** de MOZART (1756-1791), à l'**Andante** de la meilleure veine, dans lequel la jeune pianiste portugaise Maria-Joao Pires donne toute sa mesure de fervente mozartienne. Les deux **Rondos pour piano et Orchestre KV. 382** et **386** ont été écrits au début du séjour de Vienne, en 1782 ; et le **Rondo en la mineur KV. 511** date de 1787, soit deux années après le Concerto gravé sur l'autre face. Ces Rondos pour orchestre étaient prévus comme finales de concertos. Ils contrastent singulièrement avec le romantique **Rondo KV. 511** composé à la même époque que **Don Giovanni.**

- **F. SCHUBERT, Sonate en la mineur op. posth. 143 et J. BRAHMS, Rhapsodie, Trois Intermezzos, Radu Lupu — 30/33 DECCA 7172 st.**

Les amateurs de musique du tendre SCHUBERT (1797-1828) sont gâtés dans cette livraison : qu'ils jettent un coup d'œil sur ce compte rendu et sur les deux suivants pour s'en persuader.
Pardonnez-moi cet **aparté** et parlons de suite de la **Grande Sonate en la mineur,** page magnifique composée au début de 1823 et qui domine sans conteste parmi les plus belles créations du Romantisme allemand. Elle est fort bien servie par R. Lupu, qui complète son récital avec quatre compositions de Johannes BRAHMS (1833-1897) : la **Rhapsodie n° 1** de l'**op. 79,** et surtout trois beaux **Intermezzos op. 117** (1892), pages composées par un homme âgé, et qui sont trois beuax « paysages d'automne », le premier se réclamant de la **Lamentation de Lady Anna Bothwell,** dans les **Reliques of ancient poetry de Percy.**

• **F. SCHUBERT, Introduction et Variations op. 160. — F.D. KUHLAU, Grande Sonate Concertante pour flûte et piano op. 85, Andras Adorjan (fl.) et Ramon Walter, piano — 30/33 ERATO STU 70793 g.u.**

Premier Grand Prix du Concours International de Paris en 1971, Andras Adorjan qu'accompagne Ramon Walter révèle cette page peu connue qu'est l'**Introduction et Variations** de Franz SCHUBERT (1797-1828), composées d'après le lied **Fleurs fanées du** cycle **La Belle Meunière.** Cette page, intéressante pour le moins, est tour à tour mélancolique et brillante. Elle s'achève en un martial Ut Majeur, et témoigne en plus d'un point de génie de son auteur.

La **Grande Sonate Concertante en la mineur op. 85** de Friedrich KULHAU (1786-1832) atteste l'admiration de son auteur pour Beethoven. Les deux protagonistes s'y opposent en une dualité tour à tour lyrique et brillante que laisse bien imaginer la précision du titre.

• **F. SCHUBERT, Wanderer Fantäsie op. 15 ; Robert SCHUMANN, Sonate n° 2 en sol m. op. 22, Bruno L. Gelber, piano. — 30/22 EMI LA VOIX DE SON MAITRE 2 C 069 12536 g.u.**

L'œuvre belle, mais pianistiquement ingrate de Franz SCHUBERT, jouit d'une interprétation romantique à l'envi, généreuse et passionnée, de Bruno Leonardo Gelber. Le titre original de cette **Wanderer Fantäsie,** publiée en 1823 est ainsi, rédigé en français : **« Fantaisie pour le piano-forte, composée et dédiée à M. Noble de Liebenberg de Zitter, par François Schubert ».** On constate que l'allusion au **Wanderer** est posthume. Mais elle est justifiée par un emprunt de l'**Adagio** au lied **Der Wanderer** de 1821.

Schumann a composé deux sonates pour le piano : elles figurent toutes deux dans cette discothèque. La **Troisième Grande Sonate** est un remaniement du **Concerto sans orchestre.** La **Sonate n° 2 en sol mineur op. 22,** composée en 1838, a été plusieurs fois remaniée. Parfois d'une extrême véhémence, toujours passionnée, elle reflète le désarroi ou la poésie secrète du cœur de Schumann, particulièrement durant cette période qui a précédé son mariage avec Clara. L'interprétation est excellente.

• **R. SCHUMANN, Grande Sonate n° 1 op. 11. — J. BRAHMS, Fantaisies op. 116 n°s 3, 4, 5 et 7, Vladimir Feltzmann, piano. — 30/33 LE CHANT DU MONDE Jeunes solistes de notre temps LDX 78 549 g.u.**

Grand Prix du Concours Marguerite Long-Jacques Thibault en 1971, Vladimir Feltzmann fête ses vingt-deux ans et cependant, se produit en public, tant en U.R.S.S. que dans le monde entier, depuis dix années déjà. Son penchant romantique lui permet d'aborder avec bonheur les œuvres de Robert SCHUMANN (1810-1856) et de Johannes BRAHMS (1833-1897). La **Grande Sonate op. 11 en fa dièse mineur** a été ébauchée dès sa dix-huitième année par Schumann, et mise au point en 1835, après une période de dépression due non seulement à la séparation imposée par le père de Clara, mais encore à la paralysie d'un doigt qui ruina les projets pianistiques du jeune homme. Les élans, les tristesses d'Eusebius et de Florestan y sont particulièrement sensibles, et parfaitement mis en lumière par Vladimir Feltzmann.

Les sept pièces de l'**opus 116** ont été composées par Brahms au Printemps de 1892 : quatre d'entre elles sont ici retenues. Elles consistent en deux mélancoliques **Intermezzos,** de caractère intime, encadrés par deux **Capriccios** incisifs et rythmés.

• **R. SCHUMANN, Concerto pour violoncelle et orchestre op. 129 par Maurice Gendron et l'Orchestre Symphonique de Vienne, dir. C. von Dohnanyi, et Concerto pour piano et orchestre op. 54 en la mineur par Byron Janis et l'Orchestre Symphonique de Minneapolis, dir. S. Skrawaczewski — 30/33 PHILIPS Invitation à la Musique C 65 11013 g.u.**

Heureuse réédition de cette gravure, qui est l'un des fleurons du catalogue PHILIPS et qui a fait longtemps défaut en France. Inutile d'en souligner les qualités depuis longtemps reconnues et vantées.

• **F. CHOPIN, Intégrale des dix-neuf valses par Ingrid Haebler — 30/33 PHILIPS Invitation à la Musique C 65 39 007 g.u.**

Excellente version de cette intégrale par Ingrid Haebler, dont les qualités classiques et le penchant servent parfaitement la musique de Frédéric CHOPIN (1810-1849). Un disque excellent, fort utile pour notre enseignement et, comme le précédent, d'un prix fort avantageux.

• **F. MENDELSSOHN, Concerto en mi mineur op. 64 et M. BRUCH, Concerto n° 1 en sol mineur op. 26, Itzhak Perlman, violon et The London Symphony Orchestra, dir. André Prévin — 30/33 EMI LA VOIX DE SON MAITRE C 069 02428 st.**

J'ai été à la fois attendri et agacé par ce disque, mais peu ému à vrai dire. Le jeune Itzhak Perlman semble témoigner d'une profonde admiration pour le grand Fritz Kreisler, et l'on croirait qu'il cherche à retrouver le souffle du violoniste disparu. Les doigtés, le phrasé y sont, mais il y manque un je ne sais quoi, une philosophie que possédait Kreisler et qui ne s'acquiert pas en deux ou trois ans. Il y a une certaine nervosité dans les cadences ; il y a un romantisme qui passait pour de la rigueur au temps de Kreisler, où les autres violonistes tombaient souvent dans des excès vulgaires qu'on n'a jamais pu reprocher au grand Israélite. Il est d'ailleurs vraisemblable que, vivant aujourd'hui, Kreisler ne jouerait plus de la même façon. L'orchestre, que dirige André Prévin, est un peu lourd et ses interventions parfois brutales, notamment dans Mendelssohn. Mais j'espère être cru en affirmant que malgré tout ce disque est intéressant.

• **F. LISZT, Années de pélerinage (extraits), Rêve d'amour, Méphisto-Valse, Galop chromatique et Berceuse, Fance Clidat, pianiste. — 30/33 DECCA 7149 g.u.**

Quel tempérament et quelle énergie en cette

France Clidat qui a signé avec une étonnante maîtrise l'intégrale de la fantastique œuvre pianistique de Franz LISZT (1811-1886). **Les Années de Pélerinage** sont représentées ici par **Au bord d'une source** et **Orage,** de la **Première année (Suisse) ; Sur le 123e sonnet de Pétrarque (2e année, Italie)** et les **Jeux d'eau de la Villa d'Este (3e année, Italie),** page fondamentale de la littérature du piano. Liszt a écrit au total cinq Méphisto-Valses inspirées par le **Faust** de Lenau : on trouvera ici la version pianistique de celle écrite à l'origine pour piano et orchestre **(n° 1).** A l'opposé, France Clidat poursuit son récital dans le registre perlé et délicat de la **Berceuse en ré bémol** pour l'achever par une page brillante, le **Grand Galop chromatique n° 1,** daté de 1837, et qui atteste la bouillante vitalité du jeune lion hongrois.

- **H. BERLIOZ, Trois extraits de La Damnation de Faust, Ouverture du Carnaval romain op. 9 et M. REGER, Boecklin Suite op. 120, Orchestre Symphonique de Leipzig, dir. G. Wiesenhuetter et Orchestre Philharmonique de Dresde, dir. H. Bongartz — 30/33 ARABELLA EURODISC 85 125 C st.**

Je ne puis que réitérer ce que j'ai dit en mars à propos de ce disque qui reparaît dans les nouveautés de ce mois. Disque riche en couleurs et qui, outre le plaisir de l'audition, ouvre plus d'une perspective pédagogique, avec les quatre poèmes de Max REGER (1873-1916) constituant une suite inspirée par des toiles d'Arnold Boecklin : **L'ermite au violon, Au gré des vagues, L'Ile des morts** et **Bacchanale.** Quant aux pages d'Hector BERLIOZ (1803-1869), Ouverture du **Carnaval romain, Ballet des Sylphes, Menuet des follets** et **Marche hongroise,** elles sont heureusement dans toutes les mémoires, et je ne saurais qu'apprécier la fougue avec laquelle C. Wiesenhuetter les enlève à la tête de l'Orchestre Symphonique de Liepzig.

- **J. BRAHMS, Trio op. 87 en ut majeur ; Sonate n° 2 en fa majeur op. 99 piano-cello — Julius Katchen, Janos Starker et Josef Suk — 30/33 DECCA Aristocrate 7173 st.**

« La mort prématurée de Julius Katchen empêcha la réalisation d'une série d'enregistrements projetée pour toute la musique de chambre avec piano. Le présent disque, enregistré pour cette série, n'avait jamais encore été sorti. »

Le second **Trio op. 87** a été composé en 1882, en même temps que deux autres trios perdus et vraisemblablement détruits par le compositeur. Peu joué, il recèle cependant de réelles beautés et s'inscrit indubitablement dans la grande tradition de Schubert et de Beethoven. La **Sonate op. 99 en fa majeur** pour cello et piano est un peu plus tardive et fut écrite en 1886 sur les bords du lac de Thun. A l'instar du **Quatuor op. 131** de Beethoven, elle présente d'étranges relations entre tonalité principale et tonalité à demi-ton qui ne furent pas sans choquer les puristes de l'arrière-garde d'alors.

- **S. RACHMANINOV, Les carillons op. 35 et Trois chants populaires op. 41 pour soli, chœurs et orchestre — 30/33 LE CHANT DU MONDE LDX 78 545 g.u.**

Les cloches ont fréquemment inspiré les musiciens, de François Couperin à Vincent d'Indy, de Guy Ropartz à Claude Debussy. L'œuvre de Serge RACHMANINOV (1874-1943) est tour à tour considérée comme une cantate ou comme une symphonie avec chœurs. Le musicien l'appelle **Poème pour orchestre, Chœurs et solistes.** Ce sont ici les Chœurs de la République de Russie et l'Orchestre Philharmonique de Moscou sous la direction de Cyrille Kondrachine. La première des quatre parties — inspirées par des poèmes d'Edgar Poë — évoque les cloches d'argent du traîneau (soliste : M. Dovenman), la seconde est un **Lento** au cours duquel résonnent les tendres carillons des noces (soliste : Elisabeth Choumskaïa). Le tocsin retentit dans le troisième volet : c'est un **Presto** uniquement choral et orchestral. Le quatrième épisode, où domine la belle voix de baryton d'A. Bolchakov, est le glas mortuaire, traité avec émotion par Rachmaninov. On songe ici à ce vœu secret de tous les Russes émigrés de retourner mourir dans la Mère Patrie. Le disque comporte en outre trois pages foncièrement russes : trois **Chants populaires op. 41 (En traversant le pont, Pauvre Vanka, Belles joues roses et blanches)** par les Chœurs et l'Orchestre du Théâtre Bolchoï de Moscou sous la direction d'E. Svetlanov.

- **S. RACHMANINOV, Danses symphoniques op. 45 par l'Orchestre Symphonique de l'U.R.S.S., dir. E. Svetlanov — 30/33 LE CHANT DU MONDE LDX 78 546 g.u.**

La célébration du centenaire de RACHMANINOV (1874-1943) se poursuit allègrement, et la « rachmaninovite » que j'évoquais naguère s'étend avec, comme nouveauté, les Danses symphoniques op. 45, « ultime étincelle » de l'émigré, composée aux Etats-Unis en 1941. Dans ces trois mouvements rythmés s'impose la ferme pensée du Maître, qui atteint à une réelle grandeur. Car ces pages, dont on pourrait croire qu'elles sont légères, s'inscrivant dans la généalogie de Grieg et de Dvorak, ne procèdent en rien de ce style folklorisant. Elles recèlent un exceptionnel potentiel humain et artistique qu'a magnifiquement compris le grand chef Evgueni Svetlanov qui affirme avec modestie « n'avoir jamais osé enregistrer ce chef-d'œuvre avant de s'être lui-même senti en possession de l'expérience propre à en exprimer toute la substance ». Dédiées à Eugène Ormandy, les **Danses symphoniques op. 45** ont été créées par ce chef d'orchestre à Philadelphie en 1941. Elles seront encore, gageons-le, une belle découverte pour l'amateur français de 1974.

- **Sourires d'autrefois (Musique légère) — 30/33 ARABELLA EURODISC 85 349 C g.u.**

Un disque aimable réunissant des variétés symphoniques diverses, depuis la **Marche militaire** de Franz SCHUBERT au célèbre refrain d'Europe Centrale (Mitropa !) de la dernière guerre, **Lily Marlène,** de l'**Humoresque** de DVORAK au **Caprice viennois** de Fritz Kreisler. Un disque sans prétention, qui meuble agréablement et crée une ambiance certaine.

IL FAUT QUE BEAUTÉ REVIENNE A L'UTILE

par Marc-André BERA
Agrégé d'anglais

Il y a cent trente-cinq ans de cela, celui dont l'Amérique fit un moment son maître à penser, Ralph Wando Emerson, filait des jours heureux entre ses livres et son jardin, auprès de sa seconde femme, dans une petite ville du New Hampshire, au nom prédestiné de Concord. Quand il se relevait la nuit, c'était pour « saisir une idée au vol » et la coucher sur le papier. Le mercredi, un petit groupe de fidèles se réunissait souvent pour l'entendre lire ses essais, fruits de ses réflexions nocturnes, « qui n'auraient pas si bien passé le dimanche », constatait-il. Son premier volume : « *Nature* », imprimé à frais d'auteur, avait passé inaperçu. Un second, plus discrètement intitulé : « *Essays, First Series* », allait lui valoir sinon la fortune, du moins des amis.

Bonheur, à vrai dire, bien gagné, après une première existence traversée d'épreuves et de doutes, ayant perdu la foi de son enfance en voulant la communiquer à ses ouailles par des arguments solides, et sa place de pasteur, pour avoir fait état de ses scrupules en chaire, dans un sermon sur la Cène : « *The Last Supper* ». Sa jeune femme était morte en couches, au bout de dix-huit mois de mariage. Le chagrin avait ébranlé sa propropre santé. Mais le voilà rétabli par un voyage en Italie, où il a pu recueillir l'héritage de la Renaissance, qui avait tant ébloui une génération de Romantiques, dont Landor, à Florence, restait le dernier témoin survivant ; il est remonté aux sources d'un autre Romantisme, en allant voir Coleridge, à Londres, Wordsworth, à Grasmere, et Carlyle en Ecosse, payant à chacun d'eux l'écot de son admiration pour leurs écrits. Nul doute que le parfum de cet encens, venu de si loin, et d'un pays réputé si sauvage, ne leur ait été délicieux. Il revient à Concord, rapportant le « Transcendentalisme » dans ses bagages, et le souvenir vivace d'un art apollinien qui dissipe les brumes et rend à la vie sa dignité sereine, sans lui ôter son mystère. A ce côté nietzschéen, il faut encore ajouter une dimension sociale, qu'il tient de Carlyle, qui la tient de l'air du temps, qui est dur aux misérables, plus particulièrement en Angleterre, où la révolution industrielle bat son plein ; mais chez lui, le social est encore arcadien, et Concord une petite ville que l'effort et la parole de l'homme peuvent façonner selon les canons utopistes.

De cette contradiction faite homme, l'Amérique fit un moment son penseur officiel, celui qu'elle renverra en Europe, témoigner pour elle, lors des événements qui culmineront dans ce que les historiens appellent les Révolutions de 1848. L'Amérique d'alors, c'est celle de Thoreau, de Hawthorne, de Whittier et de Lowell. C'est aussi celle d'Edgar Poe, et des enfances de Mark Twain. Elle respire entre deux guerres, elle prend son souffle avant de partir à la conquête de l'Ouest, elle paraît presque calme et sédentaire. La méditation d'Emerson est, comme celle de Wordsworth, une « recollection tranquille », mais non sans inquiétude : de quoi demain sera-t-il fait ? Quand nous aurons pourvu au nécessaire, grâce au progrès technique qui multiplie l'effort de l'homme par toute la force des machines, que ferons-nous du superflu de temps qui ne sera pas rempli par des gestes utiles ? Quelles seront nos joies, nos aspirations, nos prières ? Vers quels objets se tourneront nos inquiétudes, quand le progrès aura jugulé la peur du lendemain ? Ces thèmes ne sont pas étrangers à notre époque, même si ses réponses souvent nous étonnent. Laissons-lui la parole.

***

EMERSON : *DE L'ART* (Essais, 1re série, conclusion)

Déjà l'Histoire nous donne assez de recul pour être témoins d'un Autre Age, et de la disparition de certains arts particuliers. Il y a beau temps qu'on peut dire que la Sculpture est morte, pour tout l'effet qu'elle nous fait. C'était, à l'origine, un art utile, une écriture, un témoignage de reconnaissance et de fidélité chez des peuples primitifs doués d'une merveilleuse perception de la forme, qui leur permit de raffiner ces sculptures enfantines jusqu'à les porter au summum de la splendeur et de l'effet. Mais c'est là, distraction d'un peuple jeune et rude, et non l'œuvre virile d'un peuple sage et spirituel. Sous le chêne chargé de feuilles et de glands, sous le ciel percé de myriades de regards, je suis sur une route qui mène quelque part ; mais à l'ombre des chefs-d'œuvres de l'art plastique, et plus particulièrement de la sculpture, l'instinct de création est acculé à une impasse. Je ne puis me dissimuler que dans la sculpture, je retrouve toujours un certain air de mesquinerie, comme dans les jouets, ou dans les décors en trompe-l'œil du théâtre. La Nature transcende tous nos caprices, et nous n'avons jamais fini de chercher son secret. Mais le musée reste à la merci de nos humeurs passagères, et il y a des moments où il n'est plus que frivolité. Je ne m'étonne plus que Newton, l'esprit engagé à suivre le mouvement des planètes et des soleils, ait pu s'étonner de voir un Earl of Pembroke admirer ces « poupées de pierre ». La sculpture peut, certes, apprendre à l'apprenti-sculpteur à quelles profondeurs se cache le secret de la forme, et avec quelle

pureté l'esprit peut en traduire la signification dans ce langage éloquent. Mais la statue reste froide et guindée, auprès de ce bouillonnement d'activités nouvelles qui cherche à déferler à travers toutes les choses, et qui ne peut souffrir les faux, ni les résidus parce qu'ils sont morts. Peinture et sculpture sont les fastes vivants qui célèbrent le culte de la forme : mais l'art véritable ne se fixe jamais ; il coule. La musique la plus pure n'est pas dans le livret de l'oratorio, mais dans la voix humaine, lorsqu'elle parle, du fond de la tendresse, de la vérité, du courage, qui lui dictent ses intonations. L'oratorio a déjà perdu tout rapport avec le matin, avec le soleil, avec la terre, alors que cette voix si persuasive reste accordée avec la nature. Les œuvres d'art n'en devraient jamais être détachées, mais devraient en jaillir spontanément par une improvisation perpétuelle. Un grand homme est une statue nouvelle dans chaque geste, dans chaque acte qu'il fait. Une belle femme est un tableau vivant, qui inspire chaque fois à ceux qui la regardent une noble folie. La vie peut être tour à tour lyrique ou épique, aussi bien qu'un poème ou une tragédie.

L'énoncé véritable de la loi de la création artistique, s'il se trouvait un homme qu'on pût déclarer digne de la formuler, restituerait à l'art sa place dans le domaine de la nature, et détruirait l'idée qu'il pût y avoir une existence distincte et opposée. Dans notre société moderne, les sources de la beauté et de l'invention poétique sont presque taries. Un roman feuilleton, une pièce du boulevard, une salle de bal nous font ressentir d'autant plus âprement notre pauvreté dans cet asile qu'est le monde, que nous sommes dépouillés de notre dignité, de notre savoir, de notre industrie. L'Art aussi est pauvre et rabaissé. La tragique Nécessité des anciens, qui fronce le front même de leurs Vénus et de leurs Cupidons, et nous offre la seule excuse pour l'intrusion de telles fables dans l'ordre naturel, à savoir qu'elles sont inévitables, que l'artiste était ivre de passion pour la forme, au point de ne pouvoir résister à cette ivresse, et de lui donner libre cours dans ces extravagances, génératrices de beauté — cette Nécessité n'ennoblit plus le pinceau ni le ciseau. L'artiste et l'amateur ne cherchent plus dans l'art qu'une manière d'exhiber leur talent, ou de trouver refuge contre les maux de l'existence. L'homme n'est jamais très fier de l'image que lui renvoie le miroir de sa propre imagination, et il fuit vers l'art, pour y exprimer ce que lui dictent ses esprits retrouvés sous la forme d'un oratorio, d'une statue, ou d'un tableau. L'art joue dans le même sens que la satisfaction de nos désirs : il détache le beau de l'utile, il nous pousse à faire ce qu'il faut faire parce que c'est inévitable, ayant payé ce tribut à la nécessité en rechignant, à passer à nos plaisirs. Ces compensations, ces soulagements, qui consomment le divorce de la beauté et de l'utilité, les lois de la nature n'en veulent pas. Dès qu'on recherche la beauté, non pour l'aimer et l'adorer, mais pour en faire un objet de plaisir, on se dégrade. Plus question alors d'atteindre la beauté suprême sur la toile ou dans la pierre, dans les sons musicaux ou dans l'agencement des vers ; tout ce que l'on peut espérer atteindre c'est une beauté efféminée, pusillanime et chétive, qui n'est plus la beauté ; car la main ne peut rien faire de plus élevé que l'esprit qui la guide.

L'art qui se sépare du monde est le premier séparé. L'art ne peut être un simple talent superficiel, chez l'homme ; il faut qu'il tire son origine en lui du plus profond. Or, l'homme ne voit pas que la nature soit belle, mais il faut qu'il aille faire une statue qui le soit. L'homme a horreur de l'homme, qu'il trouve fade, insipide, imperfectible, alors il faut qu'il se console avec des sacs de couleurs et des blocs de marbre. L'homme rejette la vie comme prosaïque et se crée une mort qu'il appelle poétique. Il expédie la besogne quotidienne qui l'ennuie pour aller se repaître au plus vite de rêves voluptueux. Il mange, il boit pour n'en être que plus libre ensuite d'accomplir l'idéal. Et c'est là que l'art s'avilit : le mot n'évoque plus à l'esprit que ce qu'il comporte de plus secondaire et de plus vil ; il frappe l'imagination comme une chose contre nature, et associée à la mort dès le départ. Ne vaudrait-il pas mieux partir de plus haut — servir l'idéal avant que l'homme fût repu ? Le servir en mangeant, en buvant, en respirant et en accomplissant toutes les fonctions nécessaires à la vie ? Il faut que la beauté revienne aux arts utiles ; il faut qu'on en arrive à oublier que les Beaux Arts et les arts utiles aient jamais été séparés. Si l'histoire nous était mieux contée, si la vie suivait un cours plus noble, il ne serait plus aussi facile, ni même possible de distinguer l'utile et l'agréable. Dans la nature, tout est utile et tout est beau. C'est utile, parce que cela vit, cela bouge, cela produit. C'est utile, parce que cela possède la symétrie et la beauté. La beauté ne reviendra pas à l'appel du législateur, elle ne répétera pas en Angleterre ou en Amérique l'histoire grecque. Elle viendra, comme toujours, sans se faire annoncer, détalant sous les pas d'hommes fiers et hardis. Mais c'est en vain qu'on s'attendrait que le génie refît les miracles des arts anciens. Son instinct est de chercher le beau et le sacré dans la nécessité et la réalité d'un présent toujours nouveau, dans les champs et sur le bord de la route, à l'atelier comme à l'usine. Procédant d'une âme pieuse, le génie élèvera à la dignité d'une fonction religieuse le rail, la banque, les actions d'une société financière ; nos lois, nos assemblées, notre commerce ; la pile galvanique et la batterie électrique, le prisme et la cornue ; toutes choses où nous ne voyons à présent qu'une utilité économique. Or, n'est-ce pas précisément l'effet de cette convoitise mercenaire à laquelle nous les soumettons, qui confère à nos grands ouvrages mécaniques, à nos usines, à nos machines, à nos chemins de fer, cet aspect de force brutale et même cruelle ? Lorsque sa mission est noble et juste, le vapeur qui relie d'un bord à l'autre de l'Atlantique la vieille à la nouvelle Angleterre, et qui touche au port avec la ponctualité d'une planète, est un élan de l'homme vers une harmonie plus parfaite avec la nature. Le bateau qui fait la navette sur les eaux de la Néva à Saint-Pétersbourg par la seule force du magnétisme, n'aurait besoin que de peu de choses pour le rendre sublime. Quand l'amour guidera les pas de la science, et que l'amour en détiendra les pouvoirs, les découvertes de la science apparaîtront comme le complément et la continuation de la création de la matière.

COMMUNICATIONS DIVERSES

REPARTITION, PAR DISCIPLINE, DES CANDIDATS QUI POURRONT ETRE ADMIS AUX CONCOURS OUVERTS EN 1974 POUR LE RECRUTEMENT DE PROFESSEURS STAGIAIRES DANS LES CENTRES PEDAGOGIQUES REGIONAUX

Section Musique :

— Certificat d'aptitude à l'éducation musicale	60
— C.A.P.E.S. (section I)	60

BACCALAUREAT DE TECHNICIEN MUSIQUE F11 SESSION D'EXAMEN 1974 EPREUVE D'EXECUTION INSTRUMENTALE DEUXIEME PARTIE

Conformément à l'arrêté du 10 août 1972, portant règlement d'examen du baccalauréat de technicien Musique, la présente circulaire porte à la connaissance des candidats l'œuvre du XX[e] siècle qu'ils auront obligatoirement à exécuter le jour de l'examen :

VIOLON. — Sonatine n° 5 du début à la fin de l'adagio - Violon seul - (Editions Costallat-Billaudot) : Martinon. — ALTO. — Aria : Roussel. — CELLO. — Sonate : Francœur. — CONTREBASSE. — Pièce en ré : J. Rivier. — FLUTE. — 3 mouvements. — HAUTBOIS. — Fantaisie pastorale : Pierne. — CLARINETTE. — Bucolique - (Editions Billaudot) : Pierne. — BASSON. — Sicilienne et allégré giocoso - (Editions Costallat) : Grovlez. — SAXOPHONE. — Sonate - (Editions Schott) : Hindemith. — COR. — Dans la montagne : Bachelet. — TROMPETTE. — Fantasietta : Bitsch. — CORNET. — Fantaisie : Thome. — TROMBONE-Ténor. — Variations - (Editions Leduc) : Bigot. — TROMBONE BASSE - TUBA - SAXHORN Basse. — Barcarolle et chanson bachique - (Editions Leduc) : Semler Collery. — PERCUSSION. — Trois Etudes : J. Aubain. — HARPE. — Cloches sous la neige : Tournier. — ORGUE. — Prélude et Ricercare de la suite pour orgue - Editions Leduc) : O. Alain. — GUITARE. — Etude n° 7 : Villa-lobos. — FLUTE A BEC. — Fantaisie n° 3 alla Francese - (Editions Schotte 08B 101) : Telemann. — CLAVECIN. — Air varié de la suite en mi majeur - (Forgeron harmonieux) : Hændel. — ONDES MARTENOT. — Sonate : Pierre Arvay. — PIANO : 3 mouvements perpétuels : Poulenc.

VILLE DE DOLE (Jura) Conservatoire de Musique AVIS DE CONCOURS

Un Concours sur épreuves est ouvert pour le recrutement d'un **Professeur titulaire** de TROMPETTE - CORNET et SOLFEGE complémentaire.

Ce Concours aura lieu au Conservatoire de DOLE le 14 septembre 1974, à 9 h 30.

Entrée en fonctions le 1[er] octobre 1974.

Les dossiers de candidature devront parvenir à M. le Maire de DOLE avant le 1[er] septembre 1974, date limite.

Pour tous renseignements, écrire à : M. le Directeur du Conservatoire de Musique et Danse Classique, 9, avenue Aristide-Briand, 39100 DOLE.

RECITALS D'ORGUE à 17 h 45 Eglise Saint-Thomas-d'Aquin

1, place St-Thomas-d'Aquin, 75007 Paris, métro Bac

Dimanche 2 juin - entrée libre : **Marinette EXTERMANN** (Genève) - Œuvres de Correa de Arauxo, G. Muffat, J.-S. Bach. — 9 juin - entrée libre : Récital d'orgue par **Fred GRAMANN** (U.S..A) - Œuvres de Buxtehude, J.-S. Bach, Marchand. — 16 juin - entrée libre : Récital d'orgue par **Claude R. ROLAND** (Bruxelles, Belgique) - Œuvres des compositeurs liégeois des XVI[e], XVII[e] et XVIII[e] siècles (Hoyoul, Lohet, Dumont, Buston, Babou). — 23 juin - entrée libre : Récital d'orgue par **Henri LEGROS,** organiste de la Basilique de Souvigny - Œuvres de musique ancienne allemande du XV[e] siècle, Boyvin. — Dimanche 30 juin - entrée libre : Récital d'orgue par **Arsène BEDOIS,** organiste de Saint-Thomas-d'Aquin - Œuvres des maîtres portugais et espagnols des XVI[e] et XVII[e] siècles, J.-S. Bach.

9[e] FESTIVAL ESTIVAL DE PARIS

Se tiendra à Paris du 15 juillet au 23 septembre 1974.

La place dont nous disposons ne nous permet pas de détailler le programme, très important, ni de dire les lieux des concerts.

Se renseigner à Festival Estival, 4, rue des Prêtres-Saint-Séverin, 75004 Paris. Tél. : 633.61.77.

2[e] ACADEMIE INTERNATIONALE pour le violon et la musique de chambre

Placée sous l'égide du Centre Culturel de la Région de Saint-Omer : B.P. 34/62500 SAINT-OMER et organisée par l'Ecole Nationale de Musique de Saint-Omer, se tiendra du 28 juin au 13 juillet 1974 à Saint-Omer.

Pour tous renseignements, s'adresser à : Ecole Nationale de Musique, place Saint-Jean, 62500 Saint-Omer. Tél. : (21) 38.25.06.

FESTIVAL DE MUSIQUE AIX-LES-BAINS - LAC DU BOURGET

Ce troisième festival aura lieu du 9 au 20 juillet 1974.

Au programme : concerts (orchestre, quatuors, récitals, musique de chambre) ; conférences, etc.

Pour la première fois, ce Festival organise un concours national de saxophone, présidé par Marcel Mule.

Ouvert aux solistes amateurs et professionnels, de nationalité française, jouant exclusivement du saxophone alto. La limite d'âge est fixée à 28 ans dans l'année du concours. Celui-ci comprend éliminatoires et finale.

Pour tous renseignements : règlement détaillé, liste des œuvres imposées, inscription, etc., s'adresser à :

Festival de Musique : B.P. 98 - 73101 AIX-LES-BAINS.

UNE HEURE DE MUSIQUE A LA MADELEINE

25 juin, de 18 h 30 à 19 h 30 : Orgues, chœurs et cuivres (XVI[e] siècle, Gabrieli, Fescobaldi, Galuppi, Zipoli, J.-S. Bach).

9 juillet (mêmes heures) : Grandes orgues : J.-S. Bach, C. Franck, L. Vierne, Jehan Alain.

Location à l'église, place de la Madeleine. Tél. : 265.86.32, 265.52.17.

FESTIVALS DE MIDI-PYRENEES

Tarn-et-Garonne, Festival d'Occitanie : **Montauban, Moissac, Verdun-sur-Garonne** (du 22 juin au 7 juillet) — **Lot,** Festival de

Gourdon (du 18 juilet au 15 août) .. **Haute-Garonne,** Musique à **Aspet** (du 14 juillet au 15 août) — **Lot,** Festival du Quercy Blanc (du 20 juillet au 30 août). Musique vivante en **Guyenne** : 15e Session internationale de musique de **Saint-Céré** (du 4 au 16 août) — **Tarn,** Festival J.-S. Bach, **Mazamet,** parc du Haut-Languedoc, du 1er au 8 septembre — **Ariège,** Festival de Saint-Lizier, du 6 au 28 septembre.

Renseignements et locations : Syndicats d'initiative et offices de Tourisme respectifs.

STAGE DE PEDAGOGIE MUSICALE ACTIVE

Percussions ORFF et Flûte à bec
à la Faculté des Lettres (Dépt Musique)
Direction : Aline PENDLETON
AIX-EN-PROVENCE - 1-6 juillet 1974 inclus

Deux Ateliers : Pédagogie (harmonie, improvisation) et Flûte.

Inscriptions : 150 F (irréversible en cas d'absence).

Hébergements et repas à la Cité Universitaire : 250 F, 7 jours. Chèques libellés à Mme PENDLETON et adressés à une des organisations locales :

— soit : inscription **avec** hébergement, 400 F, à Mme Grimaud, professeur au Conservatoire, rue Cabassol, Aix ;

— soit : inscription **sans** hébergement, 150 F, à Mme Peyrot, 7, Bellevue, 13510 EGUILLES.

Joindre à tout envoi 2 enveloppes timbrées et — pour les Stagiaires nouveaux — un bref Curriculum Vitae avec photo.

Limite d'inscription : 15 JUIN.

Accueil : le dimanche 30 juin, à partir de 14 heures, à la Cité Universitaire : Arc de Meyron.

Début des cours : lundi 1-7 à 9 heures (6 jours de cours).

Matériel : livres et flûtes (doigté baroque) disponibles sur place.

Les stagiaires peuvent assister en auditeurs, et gratuitement, aux Concerts de « Musique dans la rue » ainsi qu'au cours de Réalisation au clavecin de Laurence Boulay, professeur au C.N.S.M.

***

Prochains stages d'ETE : VICHY, 21-27 juillet ; MURET, 6-12 septembre.

Responsables : à Vichy, 03, Mme Millet, Hôtel de Ville ; à Muret, 31, Mme Vigo, Ecole maternelle J.-Mermoz.

STAGE DE PEDAGOGIE MUSICALE ACTIVE

Percussions ORFF - Flûte à bec
Expression Corporelle - Chant et Direction Chorale
à l'Ecole Jean-Mermoz, av. Maréchal-Lyautey
Direction : Aline PENDLETON
31600 MURET (près Toulouse)
Vendredi 6 - jeudi 12 septembre 1974 inclus (7 jours)

Organisation locale : Marine VIGO.

Inscriptions :

SANS hébergement	180 F
AVEC hébergement en box	400 F
AVEC hébergement en chambre	460 F
AVEC repas midi seulement	280 F

Chèques libellés et adressés à Mme Marine VIGO (tél. : 51.14.73), Directrice Ecole maternelle Jean-Mermoz (tél. : 51.03.19), av. Maréchal-Lyautey, 31600 MURET.

Joindre à tout envoi 2 enveloppes timbrées et — pour les stagiaires nouveaux — un bref Curriculum Vitae avec photo.

Limite d'inscription : 20 JUIN.

Accueil :

A partir du jeudi 5 septembre, à 14 heures, à l'école J.-Mermoz.

Début des cours :

Vendredi 6 septembre, à 9 heures. (L'atelier d'Expression Corporelle débutera le 8 septembre.

Le STAGE est ouvert à **tout** enseignant, étudiant, ou animateur.

Matériel :

Livres et flûtes (doigté baroque) disponibles sur place.

(Note : Pour l'atelier d'Expression Corporelle, il est utile de se munir de vêtements adéquats.)

Au cours de ce stage, **Jean SERRY** animera un atelier d'**Expression corporelle** proposant un aperçu des recherches ci-dessus exposées.

Renseignements auprès de Mme Marine VIGO, Directrice de l'Ecole maternelle Jean-Mermoz, av. du Maréchal-Lyautey, 31600 MURET. Tél. (privé) : 51.14.73 ; (école) : 51.03.19.

STAGES D'ETE

I. **AIX** (13100), du 1er au 6 juillet 1974 inclus, à la Faculté des Lettres (Dépt Musique) : Ateliers : Pédagogie (av. Harm. Improv.) - Flûte à bec — Responsable : Mme GRIMAUD, professeur Conservatoire, rue Cabassol, Aix — Inscriptions : sans hébergements : 150 F - avec hébergement : 400 F (Cité Univ.).

II. **VICHY** (03200), du 21 au 27 juillet 1974 inclus, à 12 heures, au Centre International de Séjour : Ateliers : Pédagogie, Flûte, Direction et quelques cours de C. Vocale — Responsable : Mme MILLET, professeur Conservatoire, Hôtel de Ville, Vichy — Inscriptions : sans hébergement : 150 F - avec hébergement : 400 F.

III. **MURET** (près Toulouse) (31600), du 6 au 12 septembre inclus, à l'Ecole Jean-Mermoz, rue Maréchal-Lyautey) : Ateliers : Pédagogie (av. Harmonie - Improvision), Flûte à bec, Direction, Expression corporelle, C. Vocale — Responsable : Mme VIGO, Directrice Ecole maternelle J.-Mermoz, rue Maréchal-Lyautey, Muret — Inscriptions : sans hébergement : 180 F - avec hébergement : 450 F.

SESSION DE MUSIQUE ANCIENNE DU COLLEGIUM MUSIQUÆ ANTIQUÆ

Le Collegium Musicæ Antiquæ (ensemble instrumental de l'Université de Poitiers) organise une session de musique ancienne à Poitiers, du **1er au 6 juillet 1974,** dans les locaux du séminaire inter-diocésain.

Cette session offre aux instrumentistes de tous niveaux des cours de flûte à bec et de viole de gambe et la possibilité de pratiquer la musique d'ensemble par petits groupes.

Les instrumentistes seront répartis en trois niveaux (débutants, élèves avancés, solistes) ; pour chaque niveau, un programme sera fixé à l'avance et communiqué sur demande.

Professeurs :

— Flûte à bec : Jean-Pierre PINSON (Montréal), Pierre BOUSSIN (Poitiers) ;

— Viole de gambe : Michel SICARD (Poitiers).

Prix des cours :

150 F, payables au début de la session.

Cette somme comprend un cours et la pratique musicale d'ensemble.

Il ne sera pas fait de réduction aux instrumentistes ne suivant pas la totalité de la session.

Droit d'inscription :

25 F, payables à l'inscription.

Les frais de voyage et d'hébergement sont à la charge des participants. Les instrumentistes qui le désirent pourront être hébergés au séminaire inter-diocésain en chambres individuelles, au prix de pension complète de 24 F par jour. On peut également ne prendre que ses repas au séminaire au prix de 9 F par repas. La location des draps pour le séjour complet est de 3 F.

Pour les mineurs : Une autorisation écrite des parents est nécessaire.

CAMP MUSICAL INTERNATIONAL HONGRIE du 15 au 31 juillet 1974

Le Camp Musical International, organisé par les Jeunesses Musicales de Hongrie et par la Municipalité de Pécs, a reçu depuis 1967 beaucoup de jeunes musiciens désirant poursuivre leurs études musicales durant les vacances.

« En été 1974 c'est pour la septième fois que nous faisons appel aux jeunes musiciens et mélomanes voulant se perfectionner à nos cours : nous les invitons amicalement et attendons à Pécs tous ceux qui aiment la musique de chambre, le jeu en orchestre, la pratique de l'improvisation ou le chant en commun. Nous attendons aussi ces jeunes professeurs et futurs enseignants qui s'intéressent à la méthode hongroise de l'enseignement du chant et de musique dans les écoles (méthode Kodaly). De même que l'an dernier, nous ne comptons pas fixer dès maintenant le programme des cours. Nous pensons que, tout en étudiant des pièces de Bartok, de Kodaly et de nos auteurs contemporains, les professeurs et les participants des cours se mettront d'accord pour le choix des œuvres à étudier ou à présenter en public.

Puisse la ville de Pécs réunir une septième fois les représentants des Jeunesses Musicales du Monde, puisse le langage de la musique leur servir de liaison de fraternité et d'amitié. »

(Jeunesses Musicales de Hongrie.)

Séminaires : Orchestre - Musique de chambre - Chœur - Méthode de l'enseignement du chant et de la musique - Pratique de l'improvisation.

Comité d'organisation : Jeunesses Musicales de Hongrie et le Conseil Municipal de PECS.

Renseignements complémentaires : Ifju Zenebaràtok Magyarszagi Szervezete - 1364 BUDAPEST, P.O.B. 46. Tél. 328-799.

FESTIVAL D'AIX-EN-PROVENCE du 10 au 31 juillet 1974

Opéras : Mozart, Pergolèse — G. Verdi. — **Concerts** : J.-S. Bach, Mozart, R. Strauss, Rossini, Donizetti, Bellini, Mahler, Wagner. — **Récitals** : Tatiana Troyanos (Hændel, Schubert, Rével, Wolf) - E. Amelling, G. Souzay (G. Fauré) - E. Tappy (Schubert) - E. Schwarzkopf (Schubert, Brahms, Schumann, Wolf).

S'adresser à : Bureaux du Festival, Palais de l'Ancien Archevêché, 13100 **Aix-en-Provence,** ou Office du Tourisme, place de la Libération.

LA CHORALE ET L'ORCHESTRE UNIVERSITAIRES DE DIJON

organisent un séjour musical en Morvan, à Château-Chinon, du 16 au 31 juillet. Ils accueilleraient volontiers des choristes et des violonistes supplémentaires et un contrebassiste pour jouer BACH (Cantate 4), MOZART (Messe brève KV 220), VIVALDI (Concerto pour 2 trompettes), K. STAMITZ (Concerto pour clarinette et basson).

Prix du séjour : 300 F pour les salariés, 270 F pour les étudiants.

Renseignements et inscriptions :

Roger TOULET, MALAIN, 21410 PONT DE PANY. Tél. Dijon (80) 34-54-40.

A.P.E.M.E.C. ET U.F.E.A.M.

Du 24 juillet, 17 heures, au 31 juillet 1974 : Session de Pédagogie musicale au Collâge de Passy-Muzenval, 200, rue Otys-Mygatt, 92500 RUEIL-MALMAISON. Chant choral, ateliers de flûtes, guitares, percussions, direction chorale.

Pour tous renseignements, s'adresser à : M. André Lamblin, Institution Sainte-Marie, BEAUCAMPS-LIGNY - 59134 FOURNES-EN-WEPPES. Tél. : (20) 50.73.06.

N° de Commission Paritaire : 28.511 Imprimé en France